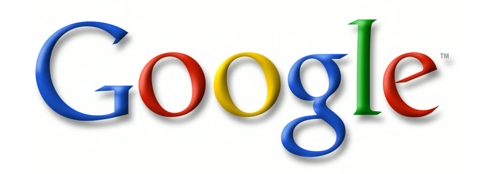
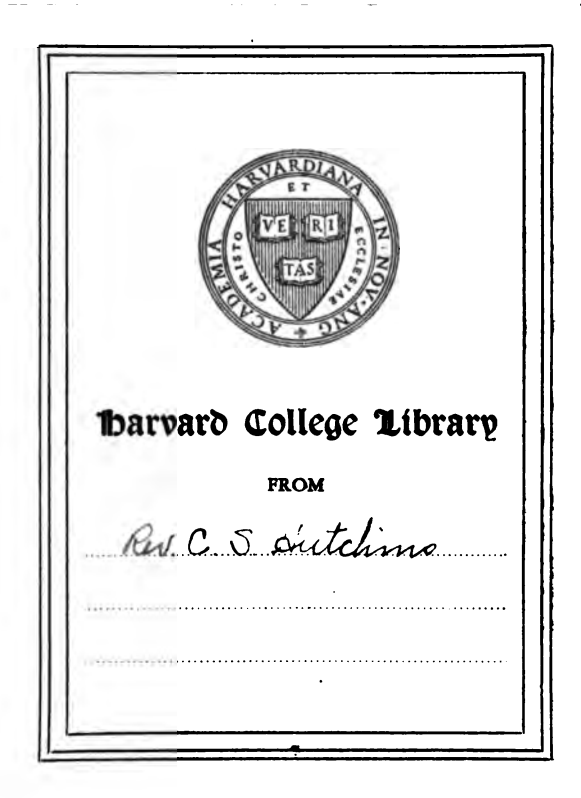



HARVARDIANA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE
ACADEMIA
IN NOV·ANG
Harvard College Library
FROM
Rev. C. S. Hutchins



DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.



SCHULE

DER

ACCORD-VERBINDUNGEN.

Eine Harmonielehre

für Schulen und zum Selbstunterrichte

von

JOH. BUWA,

Inhaber und Leiter einer Musik-Bildungs-Anstalt in Graz.

Zweite Auflage.

Erstes Heft.

GRAZ 1893.

Eigenthum und Verlag des Verfassers.

SCHULE

DER

ACCORD-VERBINDUNGEN.

Eine Harmonielehre

für Schulen und zum Selbstunterrichte

von

JOH. BUWA,

Inhaber und Leiter einer Musik-Bildungs-Anstalt in Graz.

Zweite Auflage.

Erstes Heft.

GRAZ 1893.

Eigenthum und Verlag des Verfassers.

Rev. C. S. Hutchins,
Concord, Mass.

Druckerei „Leykam", Graz.

INHALT.

Die nachstehende Skizze ist eine Wiederholung dessen, was der Schüler aus der Allgemeinen Musiklehre wissen muss, bevor er an das Studium der Harmonielehre geht.

Das Tonsystem.

Das Tonsystem ist der Inbegriff aller in der Musik gebräuchlichen Töne, es hat einen Umfang von acht Octaven und zählt 96 Töne, vom Subcontra-C bis zum viergestrichenen h.

Eine Octave ist der Umfang von acht Tonstufen. In jeder Octave gibt es sieben Stammtöne und fünf abgeleitete; die ersteren werden auf dem Claviere durch die weissen Tasten, die letzteren durch die schwarzen Tasten angegeben.



Hier sieht man die Stammtöne mit grösserer, die abgeleiteten mit kleinerer Schrift notiert.

Das Tonsystem ist geordnet in zwölf Dur- und zwölf Molltonarten, welche sich durch die Lage der Halbtöne unterscheiden.

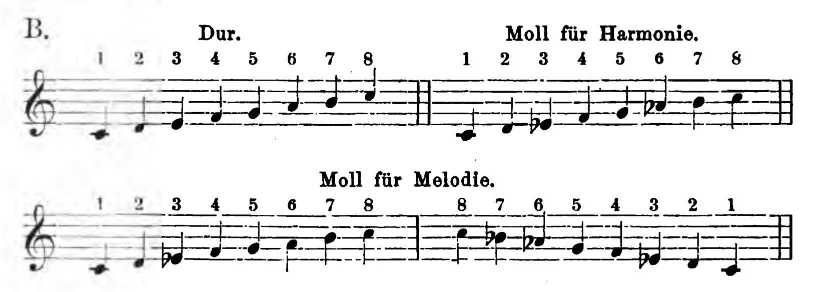
Einen Halbton bilden zwei Töne, welche unmittelbar nebeneinander liegen, z. B. *c–des*, *e–f*; einen Ganzton zwei Töne, zwischen welchen sich noch ein Ton befindet, z. B. *c–d*, *e–fis* u. s. w.

Die Durtonart hat die Halbtöne zwischen der 3. und 4. und der 7. und 8. Stufe, die Molltonart zwischen der 2. und 3., 5. und 6., 7. und 8. Stufe, dann hat die letztere zwischen der 6. und 7. Stufe einen übermässigen Secundenschritt. Diese Molltonart heisst die harmonische, und man bildet sie aus der gleichnamigen Durtonart durch Erniedrigung der 3. und 6. Stufe um einen Halbton.

Der übermässige Secundenschritt wird wegen seiner Härte gern vermieden und man hat deshalb eine zweite Art

der Molltonleiter aufgestellt, welche man die melodische nennt, sie wird aus der gleichnamigen Durtonart dadurch gebildet, dass man in der steigenden Tonfolge nur die dritte Stufe, in der fallenden hingegen die 7., 6. und 3. um einen Halbton erniedrigt.

B.

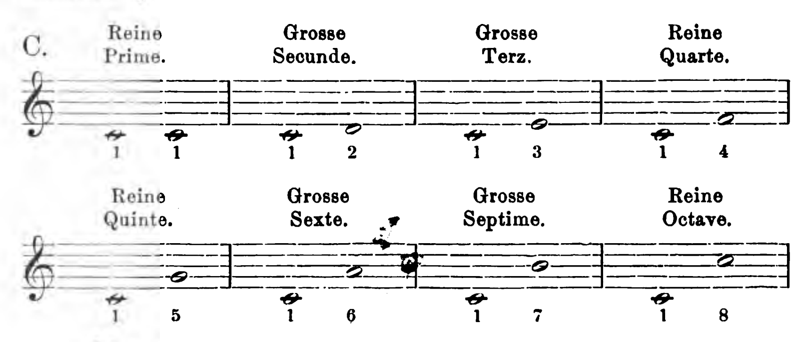


Der Schüler muss auf einem jeden der zwölf Töne einer Octave diese Tonarten bilden können.

Intervalle.

Intervall nennt man die Entfernung eines Tones von einem anderen. Das Intervall wird nach der Zahl der Tonstufen, wie viel ein Ton vom anderen entfernt ist, bestimmt und benannt, und zwar wird der untere Ton zum Ausgangspunkt genommen, mit 1 bezeichnet und von hier zu dem höheren gezählt. Dieses ergibt folgende Intervalle:

C.



Man zählt die Intervalle in der Regel bis zur Octave, und bei Intervallen, welche über die Octaven gehen, beginnt die Namenreihe wieder von vorne; oder man benennt die Intervalle nach ihrer wirklichen Stufenzahl:

D.



Jede chromatische Veränderung dieser Töne verändert zwar nicht die Stufenzahl, also auch nicht den Namen des Intervalles, sondern nur seine Grösse, und da nun jedes Intervall von verschiedener Grösse sein kann, so ist eine nähere Bezeichnung derselben nothwendig.

Man verfährt dabei wie folgt:

Die Töne der Durtonleiter geben in ihrem Verhältnisse zur ersten Stufe die Intervalle, wie sie das Beispiel C aufweist.

Durch Erniedrigung des oberen Tones oder Erhöhung des unteren um einen Halbton werden aus grossen kleine, aus reinen verminderte; durch Erhöhung des oberen oder Erniedrigung des unteren, also durch eine Vergrösserung des Intervalls werden aus grossen und auch aus reinen übermässige.

Wird ein kleines Intervall noch einmal um einen Halbton verkleinert, so entsteht ebenfalls ein vermindertes.

E.



Die grossen Intervalle können dreimal verändert werden, sie können noch zu kleinen, verminderten und übermässigen werden, die reinen aber nur zweimal; aus ihnen können nur noch verminderte und übermässige werden.

Dreiklänge.

Man kann auf jedem Tone einer Dur- oder Molltonart einen Dreiklang bilden, indem man ihm eine Terz nnd eine Quinte, welche aus der betreffenden Tonart genommen werden müssen, hinzufügt. Das Weitere s. pag. 6.

Schule der Accord-Verbindungen.

Eine Harmonielehre.

Vorbemerkung zur zweiten Auflage.

Die Harmonielehre lehrt die verschiedenen Arten der Accorde und ihre richtige Verbindung.

Jeder Schüler, welcher die theoretischen Aufgaben der ersten zwei Abtheilungen meiner Schule ausgearbeitet hat, besitzt die für die Aufgaben dieses Werkes erforderliche Vorbildung; er kennt alle Dur- und Molltonarten, alle Arten von Intervallen und Dreiklängen.

Die Besorgniss, dass diese Aufgaben zu schwer oder dass ihrer zu viele sind, wird kaum entstehen, wenn man erwägt, dass ein Zeitraum von circa einem und einem halben Jahre für dieselben bestimmt ist.

Diese Aufgaben sind in sieben Abschnitte eingetheilt und es entfällt somit für jeden Abschnitt ein Zeitraum von zwei bis drei Monaten.

Alter, Talent und Fleiss werden, wie bei jeder Kunstübung, so auch hier entscheiden, wie schnell der Lehrer vorzugehen habe; keinesfalls aber darf er früher weiter schreiten, als bis der Schüler das Vorhergehende vollkommen verstanden und sich gemerkt hat.

Mit Schülern, welche in einem zu frühen Alter ihre musikalischen Studien begonnen haben, welche nicht alle Arten von Intervallen und Dreiklängen kennen, sind die Arbeiten dieses Buches nicht früher vorzunehmen, als bis sie diesem Mangel abgeholfen haben.

Die Accordverbindungen der ersten sechs Abschnitte sind nicht allein in allen Tonarten schriftlich auszuarbeiten, sondern es muss sich der Schüler auch im Nachspielen derselben, (mit Ausnahme einiger des IV. Abschnittes, welche dort ausdrücklich als wenig brauchbar bezeichnet sind), aus dem Kopfe so lange üben, bis er eine jede beliebige vom Lehrer angesagte Accordfolge sofort ausführen kann. Diese Accordfolgen sind vorerst nur in enger Harmonielage auszuführen und erst später, wenn der Schüler darin schon eine ziemliche Sicherheit und Fertigkeit erlangt hat und nicht mehr über jede Accordverbindung lange nachstudieren muss, in weiter Harmonielage zu versuchen.

Was enge und was weite Harmonielage ist, wird an betreffender Stelle erklärt werden.

Hier muss ich noch bemerken, dass ich den früheren Titel dieses Werkes: **„Harmonielehre zum Clavierpädagog"**, wie er auf den weiteren Heften noch vorkommt, da er Anlass zu dem Missverständniss gab, dass dieses Buch nicht eine selbstständige Harmonielehre sei, in den gegenwärtigen umgeändert habe.

Erste Abtheilung.

Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Accorde.

Erstes Capitel.

Dreiklang-Verbindungen.

Unter Accordverbindung versteht man den Uebergang oder die Auflösung eines Accordes in den nächstfolgenden. Eine Accordverbindung heisst auch Harmoniefolge.

An einer Harmoniefolge ist zunächst dreierlei ins Auge zu fassen,

erstens: die Zahl der Stimmen,

zweitens: die Richtung ihrer Fortschreitung oder Bewegung.

drittens: die Intervalle, welche die Stimmen miteinander bilden.

Ueber den ersten Punkt sei bemerkt, dass wir für jetzt vierstimmig schreiben werden; wir müssen uns vorstellen, dass unsere Aufgaben von vier Stimmen gesungen werden sollen.

Die oberste dieser Stimmen heisst Sopran, die nächst tiefere Alt, dann kommt Tenor, die tiefste heisst Bass. Der Sopran, Alt und Tenor werden in dem C-Schlüssel geschrieben, welcher so genannt wird, weil er die Stelle des eingestrichenen C bezeichnet.

Der Sopranschlüssel steht auf der ersten,

der Altschlüssel auf der dritten,

der Tenorschlüssel auf der vierten Linie.

Wir werden jedoch unsere Aufgaben, um sie nicht zu erschweren, claviermässig auf zwei Systemen schreiben, die drei oberen Stimmen im Violinschlüssel, die unterste, den Bass, im Bassschlüssel; das partiturmässige Aufschreiben auf vier Systemen behalten wir uns für spätere Zeit vor.

Von der Bewegung der Stimmen unterscheidet man drei Arten:

Die gerade oder Parallelbewegung,

die Gegenbewegung,

die Seitenbewegung.

Die gerade Bewegung entsteht, wenn zwei Stimmen zu gleicher Zeit steigen oder fallen, z. B.:

1. 

die Gegenbewegung, wenn von zwei Stimmen eine steigt, während die andere fällt, z. B.:

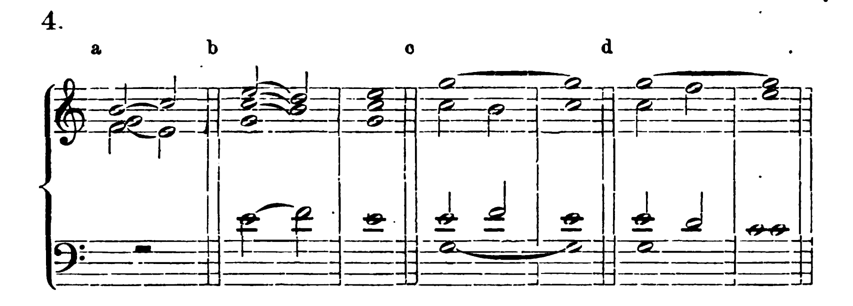
2. 

die Seitenbewegung, wenn von zwei Stimmen eine auf demselben Tone bleibt, während die andere fortschreitet, z. B.:

3. 

In den meisten Harmoniefolgen kommen zwei, häufig auch alle drei Arten der Bewegung vor, z. B.:

4.



Diese Erklärung über die Bewegung der Stimmen ist dem Schüler möglichst gründlich zu geben, so dass er von jeder Accordfolge anzugeben vermag, welche Stimmen in der geraden, welche in der Gegenbewegung und welche in der Seitenbewegung fortschreiten, dann in welchen Intervallen sie fortschreiten, etwa auf folgende Art:

Bei *a* im vorstehenden Beispiele schreiten Sopran und Tenor zu einander in der Gegenbewegung, zum Alt in der Seitenbewegung fort, der Bass pausirt; bei *b* schreiten Sopran und Alt miteinander in der Parallelbewegung, zum Tenor in der Seitenbewegung und zum Bass in der Gegenbewegung.

Bei *a* bildet der Sopran und Alt im ersten Accorde eine Terz, im zweiten eine Quarte, Sopran und Tenor bilden im ersten Accorde eine Quarte, im zweiten eine Sexte, Alt und Tenor bilden im ersten Accorde eine Secunde, im zweiten eine Terz u. s. w.

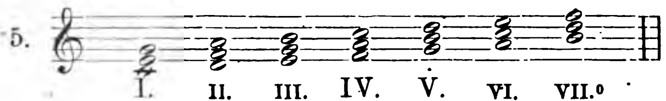
Die Stimmen können in allen Arten von Intervallen fortschreiten, nur nicht in r e i n e n Q u i n t e n u n d O c t a v e n; diese sind fehlerhaft.

Ausser diesen fehlerhaften Fortschreitungen, welche immer zwei Stimmen betreffen, können noch fehlerhafte Stimmschritte in e i n e r Stimme allein vorkommen; zu denselben werden die Schritte in allen übermässigen Intervallen gerechnet, z. B. der Schritt in der übermässigen Secunde von der sechsten zur siebenten Stufe in Moll.

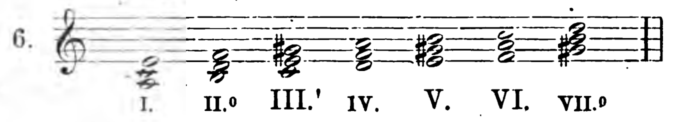
Nach diesen vorbereitenden Erklärungen lasse man den Schüler noch einmal die auf der folgenden Seite stehenden leitereigenen Dreiklänge in Dur und Moll aufschreiben und

wiederholen und mache ihn mit der in der Harmonielehre üblichen Bezeichnung derselben durch römische Zahlen bekannt.

Dreiklänge der Durtonleiter:



Dreiklänge der Molltonleiter:



Die Durdreiklänge, beziehungsweise deren Stufen, werden mit grossen, die Molldreiklänge mit kleinen römischen Zahlen bezeichnet; die verminderten Dreiklänge bekommen kleine Zahlen mit einer Null, der übermässige eine grosse Zahl mit einem Strichel an der Seite.

Die Dreiklänge auf der 1., 4. und 5. Stufe sind Hauptdreiklänge, die übrigen Nebendreiklänge der Tonart.

Die Hauptdreiklänge kommen am meisten in Verwendung; sie haben auch besondere Namen.

Der Dreiklang der ersten Stufe heisst der tonische Dreiklang, der auf der fünften Stufe der Dominant-Dreiklang, der auf der vierten der Unter- (oder auch Sub-) Dominant-Dreiklang.

Mit diesen Namen werden auch die Stufen selbst, auf welchen diese Dreiklänge stehen, bezeichnet; die erste heisst Tonica, die fünfte Dominante, die vierte Subdominante.

Die Stellung dieser Accorde und ihr Zusammenhang lässt sich etwa so verdeutlichen:



Die Tonica in der Mitte, die Dominante fünf Stufen ober ihr, die Subdominante fünf Stufen unter ihr; ebenso in Moll.

Auch die Nebendreiklänge, sowie die Stufen der Tonart selbst, auf welchen sie stehen, haben eigene Namen:

Die zweite Stufe heisst Wechseldominante,
die dritte „ „ Obermediante,
die sechste „ „ Untermediante,
die siebente „ „ Leitton.

Die letztere heisst auch Semitonium modi oder Subsemitonium modi.

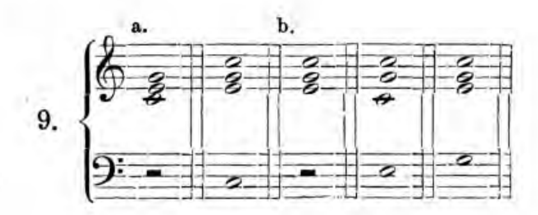
Ihre Stellung in der Tonart kann man sich etwa so vorstellen:

8.

Subdominante. Sub- oder Untermediante. Tonica. Obermediante. Dominante. Leitton. Wechseldominante.

Die Aufgaben dieser Abtheilung werden in der Verbindung der *Grundaccorde* bestehen, und zwar der *Dreiklänge*.

Grundaccorde sind solche Accorde, deren Grundtöne sich im Bass befinden; sie werden so genannt im Gegensatze zu den Umkehrungsaccorden, bei welchen nicht der Grundton, sondern ein anderes Intervall, die Terz, Quinte, oder Septime im Basse ist.



Im vorstehenden Beispiele sind bei *a* Grundaccorde, bei *b* Umkehrungen.

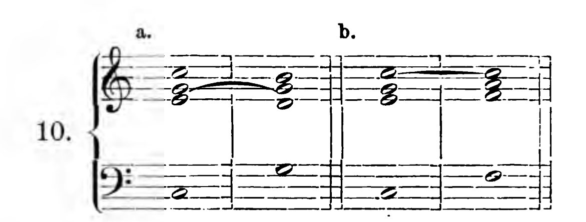
Da unsere Aufgaben vierstimmig sein sollen, ein Dreiklang aber nur drei Töne hat, so werden wir ein Intervall verdoppeln müssen.

Welches Intervall kann nun verdoppelt werden?

Es kann ein jedes Intervall verdoppelt werden; der Grundton ist jedoch der geeignetste dazu, dann die Quinte; am wenigsten die Terz; die letztere darf sogar in gewissen Fällen gar nicht verdoppelt werden.

Bei Verbindung von Accorden sind folgende Regeln zu beobachten:

1. W e n n i n z w e i z u v e r b i n d e n d e n A c c o r d e n e i n T o n g e m e i n s c h a f t l i c h v o r k o m m t, s o m u s s e r i m z w e i t e n A c c o r d e i n d e r s e l b e n S t i m m e b l e i b e n, i n w e l c h e r e r i m e r s t e n w a r, z. B.:



Die übrigen Stimmen schreiten zu dem ihnen zunächst liegenden Tone des zweiten Accordes fort.

Bei *a* im vorstehenden Beispiele ist der Ton *g* beiden Dreiklängen gemeinschaftlich; da er im ersten Accorde im Alt ist, so muss er auch im zweiten im Alt bleiben; bei *b* ist es der Ton *c*, der in beiden Accorden vorkommt, und weil er im ersten im Sopran ist, auch im zweiten im Sopran bleiben muss.

Solche gemeinschaftliche Töne der Accorde heissen Verbindungstöne.

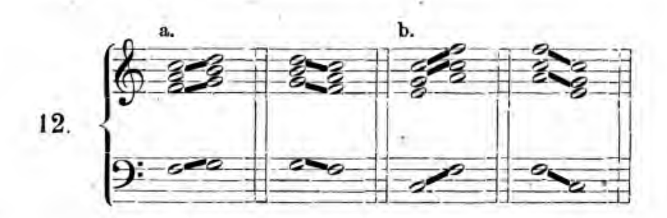
2. W e n n z w e i A c c o r d e k e i n e n g e m e i n s c h a f t l i c h e n T o n h a b e n, w e r d e n d i e S t i m m e n i n d e r W e i s e s e l b s t s t ä n d i g f o r t g e f ü h r t, d a s s k e i n e m i t

einer anderen in Quinten oder Octaven fortschreitet, z. B.:

11.



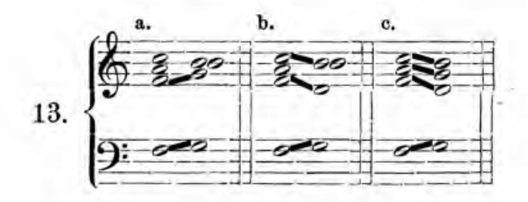
Diese fehlerhaften Fortschreitungen können nur bei der geraden Bewegung zum Vorschein kommen. In folgenden Harmoniefolgen kommen beide Fehler vor:



Bei *a* schreiten Sopran und Tenor, dann Sopran und Bass in Quinten, der Tenor und Bass in Octaven, bei *b* Sopran und Bass in Octaven, Alt und Bass in Quinten fort.

Wie werden nun diese Fehler verbessert?

Bei Accorden, in welchen kein Verbindungston vorhanden ist, ist das einfachste Mittel, die Stimmen in der Gegenbewegung zu führen; bei *a* darf also der Sopran nicht auf das *d*, sondern er muss auf *h* abwärts schreiten, weil dieser Ton der nächste ist, wie bei *a* in folgendem Beispiel:



Dadurch sind die Quinten vermieden.

Die Octaven-Fortschreitung bessern wir dadurch aus, dass wir den Tenor von *f* auf *d* führen wie bei *b*; der Alt

könnte die Richtung aufwärts nach *h* behalten, da er weder mit dem Basse, noch mit einer anderen Stimme in Quinten oder Octaven fortschreitet, es würde aber dadurch die Terz des Dreiklanges verdoppelt werden.

Dieses ist nun einer jener Fälle, in welchem die Terz nicht verdoppelt werden darf, weil sie Leitton der Tonart ist.

Die Terz eines Dreiklanges darf nicht verdoppelt werden, wenn sie die siebente Stufe, Leitton der Tonart ist.

Wir werden also den Alt gleich den anderen zwei Stimmen abwärts führen wie bei *c*.

Bei Accordfolgen aus Grundaccorden, welche Verbindungstöne haben, können, wenn dieselben, wie es die erste Regel vorschreibt, in gleichen Stimmen beibehalten werden, Quinten und Octaven nicht leicht vorkommen.

Diese eben besprochenen fehlerhaften Fortschreitungen heissen offene Quinten und Octaven.

Ausser diesen offenen Quinten und Octaven gibt es noch sogenannte verdeckte.

Diese entstehen bei gerader Bewegung zweier Stimmen, wenn das zweite Intervall eine Quinte oder Octave bildet, z. B.:



Unter die fehlerhaften Fortschreitungen gehört noch die Fortschreitung im Einklang; dieselbe kann offen wie bei *a* oder verdeckt wie bei *b* des folgenden Beispieles sein:



Die verdeckten fehlerhaften Fortschreitungen kommen bei den Aufgaben der Abschnitte I, II, III und IV ausser Be-

tracht; ihre Berücksichtigung würde den Schüler nur befangen machen und vielleicht zu schlimmeren Fehlern verleiten.

Erst in den Aufgaben des V., VI. und VII. Abschnittes kann ihre Vermeidung oder Verbesserung nach der dort gegebenen Unterweisung versucht werden:

In den für diese Abtheilung zur Ausarbeitung bestimmten Aufgaben ist nachstehende Reihenfolge getroffen worden:

Verbindung

erstens der Hauptdreiklänge in Dur,
zweitens „ „ „ Moll,
drittens „ Nebendreiklänge „ Dur,
viertens „ „ „ Moll,
fünftens der Haupt- und Nebendreiklänge in Dur,
sechstens „ „ „ „ „ Moll,
siebentens längere Dreiklangverbindungen.

Obwohl in unserer Zeit das Spielen aus mit der Generalbassschrift bezeichneten Bässen weniger geübt wird, als es ehedem der Fall war, so soll doch jeder musikalisch Gebildete so viel von derselben verstehen, um einen bezifferten Bass in Noten übersetzen zu können. Wir werden dem Schüler davon immer so viel mittheilen, als er zur Lösung der jedesmaligen Aufgaben bedarf.

Da die Aufgaben dieser Abtheilung nur aus der Verbindung von Grundaccorden, und zwar Dreiklängen, bestehen, so geben wir nur die für diese nothwendigen Erläuterungen.

1. Ein Basston ohne Ziffer bezeichnet den Grundton des Dreiklanges, d. h. über einen solchen Basston ist derjenige Dreiklang zu schreiben, in welchem derselbe Grundton ist

16.



2. Ein chromatisches Versetzungszeichen, Kreuz (♯), Be (♭) oder Auflöser (♮) ohne Ziffer bezieht sich auf die Terz des Accordes.

17.



3. Sonst haben diese Zeichen hinter oder vor Ziffern dieselbe Bedeutung, wie vor Noten; statt des Kreuzes pflegt man auch die betreffende Ziffer durchzustreichen, z. B.:

18.



4. Die Ziffern 3, 5 oder 8, oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ bezeichnen immer den Grundaccord des Dreiklanges; selbe werden jedoch nur in zweifelhaften Fällen angewendet.

Die Lage oder Stellung des Accordes ist aus der Bezifferung nicht ersichtlich.

Nun können wir zur Ausarbeitung der Aufgaben schreiten.

Aufgaben zur Uebung in Dreiklangverbindungen.

Der Schüler hat von diesen Aufgaben nur die Bässe herauszuschreiben und die Accorde dann selbst darüber zu setzen.

Die Aufgaben der ersten sechs Absätze sind in allen Tonarten und in allen Accordlagen auszuführen.

I.

Verbindung der Hauptdreiklänge in Dur.

19. C dur:







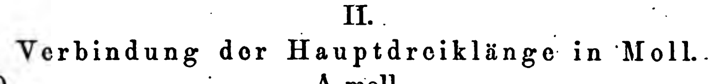


Der Strich unter den Bassnoten bedeutet, dass die Ziffern dieselben bleiben.

Aus der Verbindung der 1., 4., 1., 5. und wieder 1. Stufe in Dur besteht die erste Aufgabe in der dritten Abtheilung meiner Schule.

Die vorstehenden Aufgaben sind, wie auch die unter II, III, IV, V und VIa in allen Tonarten und in allen Lagen der Accorde zu schreiben und zu spielen.

II.



Verbindung der Hauptdreiklänge in Moll.

20. A-moll.









III.

Verbindung der Nebendreiklänge in Dur.

Es ist unvermeidlich, dass sich in den nachfolgenden Aufgaben manche Harmoniefolgen wiederholen, so z. B. ist die Harmoniefolge II—VI in C-dur gleich mit der IV—I in A-moll.

Die Erkenntniss dieses Umstandes kann dem Schüler nur nützlich sein.

C-dur.



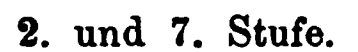
Anm. Gegen die Verdopplung des Leittons im vierstimmigen Satze sprechen zwei Gründe: erstens seine Fortschreitung in die Tonica, weil

offene Octaven entstehen würden, zweitens der scharfe Klang, wenn der Grundton des verminderten Dreiklanges verdoppelt wird. Aus letzterer Ursache ist es nicht gut, den Leitton zu verdoppeln, selbst wenn nicht der tonische Dreiklang, sondern ein anderer, z. B. der der sechsten Stufe, wie im Beispiel 27 (*), nachfolgt.

7. und 2. Stufe.



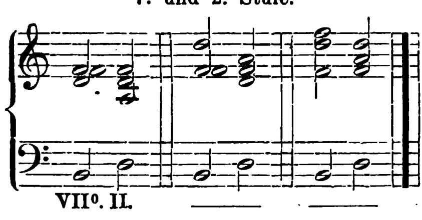
b) Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs.



23. Entweder: oder:



7. und 2. Stufe.



Die Verbindung VII.—II. bei 22 ist besser als die bei 23, weil bei 22 die Terz verdoppelt ist.

24. 3. und 6. Stufe. 6. und 3. Stufe.



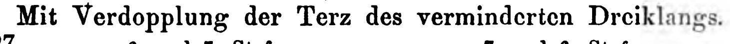
a) Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs.



b) Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs.



In diesen Accordverbindungen (bei b in allen Takten) kommen verdeckte Quinten vor; sie sind in drei Takten durch Striche bezeichnet. Dieselben könnten durch Gegenbewegung des Basses, wie es die kleinen Noten zeigen, verbessert werden, sind jedoch für jetzt unberücksichtigt zu lassen.


Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs.

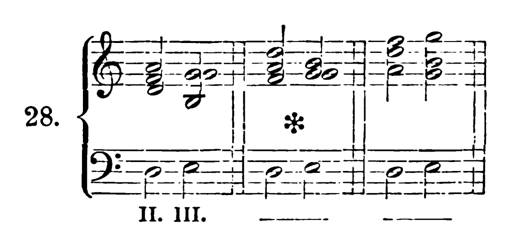


Zu diesen Aufgaben sind dem Schüler etwa folgende Erläuterungen zu geben:

Die Dreiklänge der zweiten und dritten Stufe, 1. Takt Nr. 21, haben keinen Verbindungston, und es sind daher die

oberen Stimmen so zu führen, dass keine offenen Quinten und Octaven entstehen, nämlich in der Gegenbewegung zum Bass.

Es könnte hier indessen die Terz *f* des ersten Dreiklangs auf die Terz des zweiten (hier *g*) fortschreiten und dadurch die letztere verdoppelt werden, denn sie ist nicht Leitton der Tonart:

28. 

und es ist in der mit * bezeichneten Lage diese Stimmführung, weil durch sie die verdeckte Quinte vermieden ist, auch die bessere.

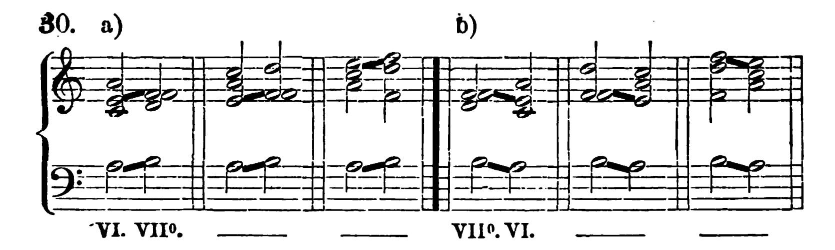
Da wir jedoch, für jetzt, die verdeckten Quinten und Octaven unberücksichtigt lassen wollen, so führen wir diese Harmoniefolge so aus, wie sie in dem Notenbeispiel Nr. 21 steht.

Warum ist die Verbindung der sechsten und siebenten Stufe in dem Beispiele 27 nicht so

29. 

ausgeführt?

Weil der Leitton *h* dann verdoppelt worden wäre. — Diese Accorde könnten indessen auch so verbunden werden, wie bei *a* im nachstehenden Beispiel, nämlich mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs.



Es schreiten zwar im ersten Takt Alt und Bass, im zweiten Tenor und Bass und im dritten Sopran und Bass in Quinten fort, es sind jedoch diese Quinten nicht beide reine Quinten, sondern es ist die zweite eine verminderte. — Wenn von zwei Quinten die erste rein, die zweite vermindert ist, so sind sie nicht fehlerhaft. — Dieselbe Accordfolge umgekehrt, VII—VI, wie bei b des Beispiels, wäre jedoch fehlerhaft, weil die reine Quinte nach der verminderten kommt.

Bei Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs müsste man die Stimmen so führen, wie das nachfolgende Notenbeispiel zeigt:



IV.

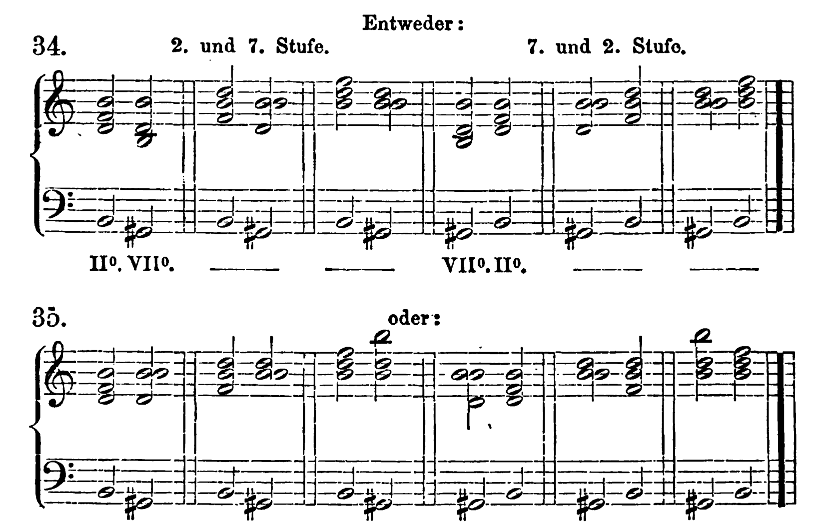
Verbindung der Nebendreiklänge in Moll.



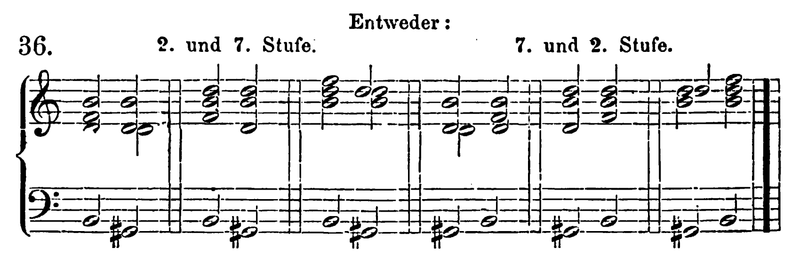
Die mit * bezeichneten Harmoniefolgen sind nicht auf dem Claviere auszuführen.



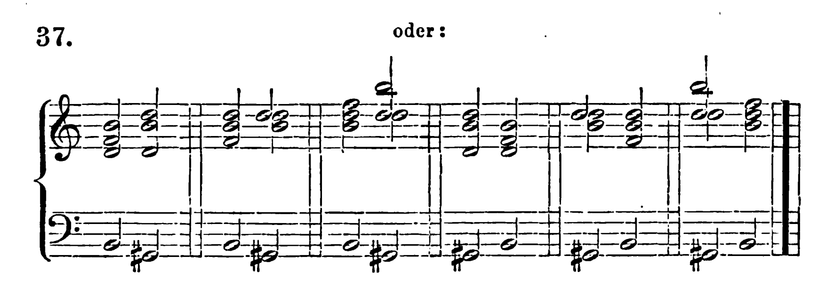
a) Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs der siebenten Stufe:



b) Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs der siebenten Stufe:



Anmerkung. In den Beispielen 35 und 37 kommt der übermässige Quartenschritt, der sog. Tritonus, vor, welcher in anderen Accordverhältnissen schwer sangbar ist, und daher gerne vermieden wird.





a) Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:



b) Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:



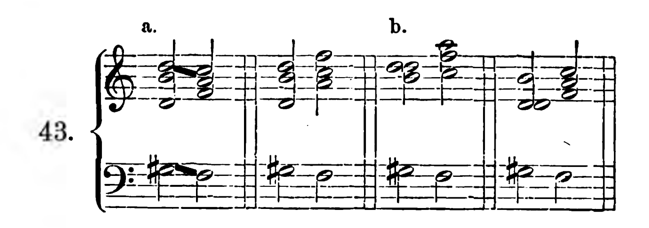
Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs: | Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:



Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:



In der Folge VII0—VI in Moll tritt derselbe Fall ein, wie in Dur; es kann die Quinte des verminderten Dreiklangs nicht verdoppelt werden, weil mit dem Bass offene Quinten entstehen würden, (a des folgenden Beispiels),



ausser man führt die Stimmen, so wie bei b.

Unter den Accordfolgen dieses Abschnittes gibt es mehrere, welche, so wie hier, allein stehend und ohne jede Beziehung zu vorhergehenden oder nachfolgenden Harmonien, durch welche ihre Zusammenstellung motivirt wäre, sehr hart

klingen; es sind jene, in welchen die Accorde der dritten und siebenten Stufe entweder miteinander oder mit solchen anderen Accorden verbunden sind, mit welchen sie keine gemeinsamen Töne haben. Diese Accorde kommen auch selten vor, und dann fast immer als Umkehrungen.

Wir konnten sie hier nicht übergehen, denn der Zweck dieser Aufgaben ist, nicht nur die angenehm klingenden, sondern alle Dreiklangverbindungen dem Schüler vorzuführen, ohne Rücksicht darauf, welche von ihnen oft, und welche nur selten gebraucht werden.

In der praktischen Anwendung werden diese Harmonien noch durch verschiedene Mittel, z. B. durch Vorbereitung der übermässigen Quinte:



oder durch Erniedrigung des Leittons gemildert.

Anmerkung. Vorbereitet ist eine Dissonanz, wenn sie im vorhergehenden Accorde in derselben Stimme als Consonanz erscheint. — Die schriftliche Ausführung dieser Dreiklangverbindungen dürfte nicht ohne Nutzen sein, weil sie den Schüler mit allen Tonarten und ihren Harmonien bekannt macht; ihre Ausführung auf dem Claviere ist jedoch zu unterlassen.

Ueber verdeckte Quinten und Octaven.

Was verdeckte Quinten und Octaven sind, ist bereits auf Seite 10 erklärt worden.

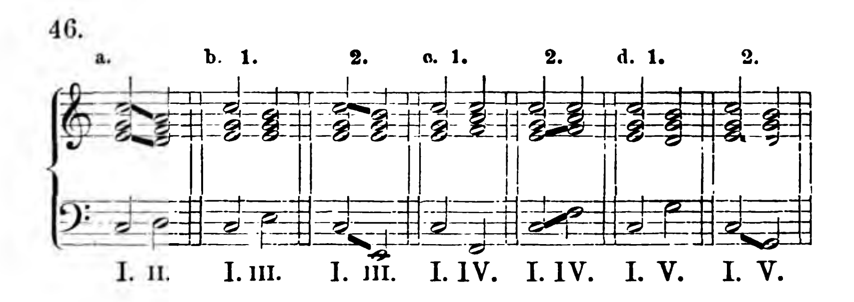
Die verdeckten Quinten und Octaven kommen als offene zum Vorschein, wenn man den Sprung, den eine oder beide Stimmen machen, durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, z. B.:

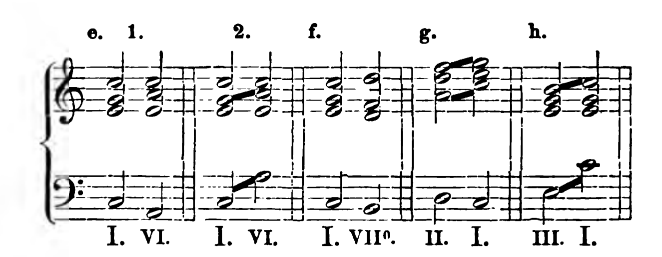


Verdeckte Quinten und Octaven kommen, oder können doch in jeder Accordfolge in gewissen Lagen der Accorde vorkommen.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Verbindungen der ersten Stufe mit allen übrigen Stufen der Tonart C-dur, und in jeder derselben, mit Ausnahme der Accordfolge I—VII°, kommen verdeckte Quinten oder Octaven vor:

46.





In der umgekehrten Accordfolge ist es auch der Fall, wie man bei *g* und *h* dieses Notenbeispieles sieht.

Einige von diesen verdeckten Quinten und Octaven sind nicht fehlerhaft, andere sind es mehr oder minder.

Bei der Frage, welche verdeckten Quinten und Octaven fehlerhaft sind und welche nicht, sind die Umstände, unter welchen dieselben auftreten, ob sie z. B. zwischen den äusseren Stimmen (Sopran und Bass), oder zwischen den inneren Stimmen (Alt und Tenor), oder ob sie zwischen einer äusseren und einer inneren Stimme vorkommen, ob sie zwischen Grundaccorden oder Umkehrungsaccorden erscheinen, und dann auch die Beschaffenheit ihrer Stimmschritte zu berücksichtigen.

Da unsere gegenwärtigen Aufgaben nur in der Verbindung von Grundaccorden bestehen, so beschränken wir uns darauf, hier nur das anzuführen, was für diesen Standpunkt unbedingt zu wissen nöthig ist.

1.

Verdeckte Quinten und Octaven zwischen Grundaccorden, welche Verbindungstöne haben, sind, wenn die letzteren regelrecht in derselben Stimme liegen bleiben, nie fehlerhaft.

Die Accordfolgen bei *b*, *c*, *d* und *e* Nr. 46 sind alle correct.

2.

Verdeckte Quinten und Octaven bei Grundaccorden, welche Verbindungstöne haben, sind, wenn die letzteren nicht in derselben Stimme verbleiben, fehlerhaft, wenn der Bass in gleicher Richtung fortschreitet.

47.

a.	b.	c.	d.	e.	f.
Fehlerhaft.	Besser.	Fehlerhaft.	Besser.	Fehlerhaft.	Besser.

Das Beibehalten der Verbindungstöne in derselben Stimme ist Regel; diese Regel hat aber, wie wir bald erkennen werden, wie jede Regel, ihre Ausnahmen.

Die Ausführungen im letzten Notenbeispiel sind also Ausnahmen, und diese dürfen nur dann stattfinden, wenn der Bass in der Gegenbewegung geht, wie bei *b*, *d* und *f*.

3.

Verdeckte Quinten und Octaven bei Grundaccorden, welche keine Verbindungstöne haben, sind dann fehlerhaft, wenn die obere Stimme springt,


48.

wenn sie jedoch stufenweise fortschreitet, so sind sie es nicht.


49.

Wir knüpfen daran noch einige Betrachtungen:

Wenn der Bass eine Quarte steigt oder fällt, entstehen zwischen ihm und einer Oberstimme, wie wir in Nr. 46 bei *c* und *d*, in den mit 2 bezeichneten Takten, sehen, im ersten Fall verdeckte Octaven, im zweiten verdeckte Quinten.

Diese Accordfolgen sind, da sie Verbindungstöne besitzen, welche regelrecht in derselben Stimme beibehalten werden, nicht fehlerhaft.

Auffallend ist bei diesem Bassschritt der üble Klang der Accordfolge bei Verbindung der zweiten und fünften Stufe; zum Beispiel in C-dur:

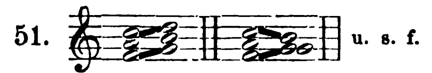

50.

Dieser üble Klang wird der bezeichneten verdeckten Octave zugeschrieben; er ist aber, unserer Meinung nach, vielmehr die Wirkung der zwei grossen Terzen *f—a*, *g—h*.

Diese zwei Terzen enthalten einen Widerspruch in Bezug auf Tonart in sich, der Ton *f* kommt nicht in G-dur,

und der Ton *h* nicht in F-dur (oder D-moll) vor. Dasselbe was E. F. Richter in seiner Harmonielehre, Seite 18, als Grund des Quintenverbotes anführt, passt auch auf die Folge von zwei grossen Terzen.

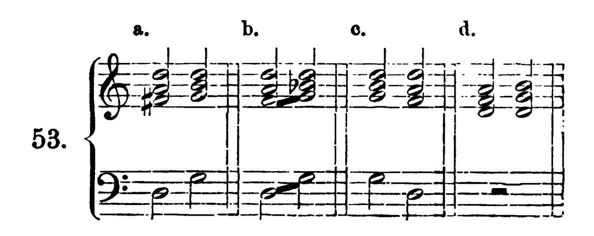
Er sagt: „Stellt jede Accordgestaltung für sich ein ge- „schlossenes Ganzes dar, welches sich, es mag sonst gestaltet „sein, wie es will, hauptsächlich in seinem Grundton und der „Quinte gleichsam wie ein Kreis abschliesst (die Septime als „Hinzugefügtes kann hier nicht in Betracht kommen), und „können die Harmonieverbindungen nur dadurch hervorge- „bracht werden, dass ein Accord in den andern gewisser- „massen ein- und aufgeht, so leuchtet ein, dass zwei Accorde „mit ihren Abgrenzungen, Quinte nach Quinte, nicht in ein- „ander aufgehen, sondern, wenn sie neben einander gestellt „werden, ohne Beziehung zu einander erscheinen werden. „Man kann diess leicht beobachten, wenn man folgende Sätze „vergleicht“:

51. 

Ebenso, aber noch auffälliger, wie bei der Folge von zwei reinen Quinten, findet bei der Folge von zwei grossen Terzen oder kleinen Sexten ein Heraustreten aus der Tonart statt.

52. 

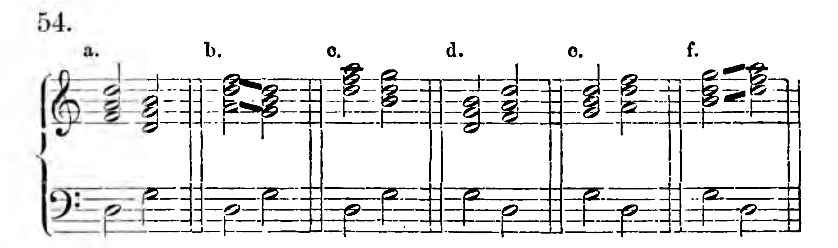
Wenn man die zwei Terzen in Uebereinstimmung in Bezug auf Tonart bringt, indem man entweder das *f* in *fis* oder das *h* in *b* verwandelt, wie bei *a* und *b* des folgenden Beispieles, verschwindet der üble Klang sogleich:

53. 

obwohl bei *b* die verdeckte Octave dieselbe bleibt wie im Beispiel 50; hingegen verschwindet er nicht, wenn man diese Accordfolge in umgekehrter Ordnung, wie bei *c*, oder dreistimmig, ohne Bass, wie bei *d* ausführt, obgleich dann gar keine verdeckte Octave da ist.

Diese Harmoniefolge lässt sich durch Gegenbewegung der drei Oberstimmen zum Bass, mithin bei Nichtbeachtung der Verbindungstöne, aber nur in zwei Lagen verbessern; denn in einer (*b* des folgenden Notenbeispieles) treten wieder andere Fehler zum Vorschein.

54.

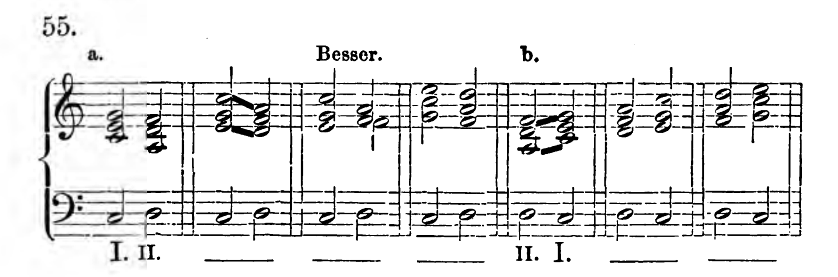


Die verdeckte Quinte bei *f* dieses Beispieles ist, weil die Oberstimme nur eine Stufe fortschreitet, nicht fehlerhaft.

Wenn der Bass eine Sexte springt, sind die zwischen ihm und einer Oberstimme entstehenden verdeckten Quinten und Octaven nicht fehlerhaft; Nr. 46 *b* und *e* in den mit 2 bezeichneten Takten. Man nimmt aber, wenn man die Wahl frei hat, statt des Sextenschrittes lieber den Terzenschritt in der entgegengesetzten Richtung, wie in den mit 1 bezeichneten Takten bei *b* und *e*.

Wenn der Bass eine Stufe auf- oder abwärts schreitet, kommen in einer Lage verdeckte Quinten zwischen Sopran und Tenor vor.

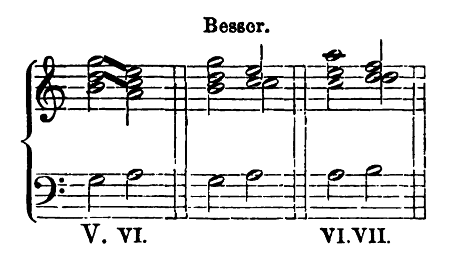
55.



Bei steigendem Bass, also bei fallender Richtung der drei Oberstimmen, sind dieselben durch Aufwärtsführung des Tenors auf die Terz des zweiten Accordes zu vermeiden. (Dritter Takt bei *a* in Nr. 55.)

In der Harmoniefolge IV—V kann jedoch die verdeckte Quinte nicht auf diese Art verbessert werden, weil der Leitton nicht verdoppelt werden darf.





Die bei fallendem Bass, also bei steigender Richtung der drei Oberstimmen, in einer Lage entstehende Quinte gehört, weil die Oberstimme nur eine Stufe fortschreitet, nicht zu den fehlerhaften. (Erster Takt bei *b* des Notenbeispieles Nr. 55.)

Diese Quinte lässt sich bei Grundaccorden auch gar nicht vermeiden, da man durch ein Abwärtsführen des Soprans auf die Terz des zweiten Accordes die Quinte einbüsst, und daher der Accord dann unvollständig ist.



Wie wir gesehen haben, lassen sich in manchen Lagen einiger Accordfolgen verdeckte Quinten nicht vermeiden, und es ist daher gerathen, diesen Lagen möglichst auszuweichen und sich dafür anderer zu bedienen. Zum Beispiel:

58.



Zum Schlusse sei hier noch Einiges über die Verbesserung und Vermeidung von fehlerhaften Fortschreitungen durch Gegenbewegung bemerkt.

Offene Quinten und Octaven werden durch Gegenbewegung nur dann vermieden, wenn durch diese Gegenbewegung die inneren Intervall-Verhältnisse des Accordes andere werden, nicht aber durch blosse Versetzung des Basses oder der Oberstimmen in eine andere Octave.

59.



In diesen Beispielen sind die Ausführungen bei *b* und *c*, dann bei *f* ebenso fehlerhaft wie die bei *a* und *e* oder eigentlich noch fehlerhafter, weil zu den Quinten und Octaven noch schlechte Stimmschritte gekommen sind.

Diese Harmoniefolgen sind durch eine Ausführung wie bei *d* und *g* zu verbessern.

Verdeckte Quinten und Octaven werden durch Versetzung der Stimmen in der Gegenbewegung in eine andere Octave verbessert. Zum Beispiel:



In den nachfolgenden Aufgaben dürfen jedoch die Basstöne nicht geändert oder versetzt werden.

V.

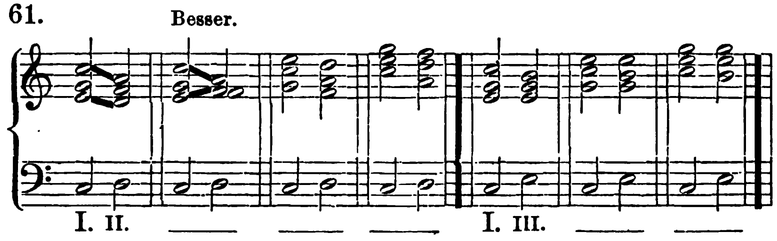
Verbindung der Hauptdreiklänge mit Nebendreiklängen in Dur.

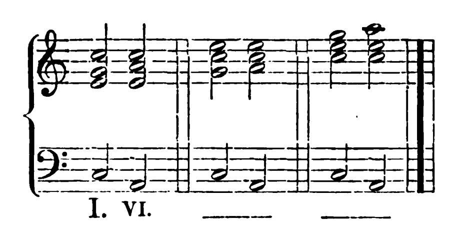
In den Accordfolgen dieses und des sechsten Abschnittes ist nicht ganz dieselbe Ordnung eingehalten, wie in den Accordfolgen der vorhergehenden Abschnitte; dort folgt jedem Bassschritt gleich derselbe Schritt in umgekehrter Ordnung, in diesen zwei Abschnitten ist jedoch eine ganze Reihe von Bassschritten ausgeführt, worauf erst dieselben in umgekehrter Ordnung folgen.

Es ist von der früheren Ordnung aus dem Grunde abgegangen worden, um den Schüler nicht an eine Schablone zu gewöhnen, sondern zum Denken anzuregen, und dadurch jedes bloss mechanische Vorgehen zu vermeiden.

Diese Accordfolgen sind in allen drei Lagen der Accorde zu schreiben und zu spielen.

Dreiklang der ersten Stufe mit allen Nebendreiklängen:





Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:

Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:

62.



Dieselben Harmoniefolgen in umgekehrter Ordnung:

63.

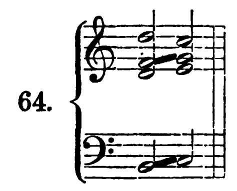




Die Verbindung der siebenten und achten Stufe in Dur und Moll, dann der fünften und sechsten in Moll (s. d.) erfordert Aufmerksamkeit, weil leicht fehlerhafte Fortschreitungen entstehen. Zum Beispiel:



64.



Es darf darum die Quinte des verminderten Dreiklangs nicht aufwärts auf *g*, sondern muss abwärts auf die Terz schreiten, wodurch diese, wie wir in Nr. 63 in den letzten drei Takten sehen, verdoppelt wird.

Wenn die achte Stufe vor der siebenten geht, wie in Nr. 62, kann im ersten Dreiklang die Quinte vorkommen.

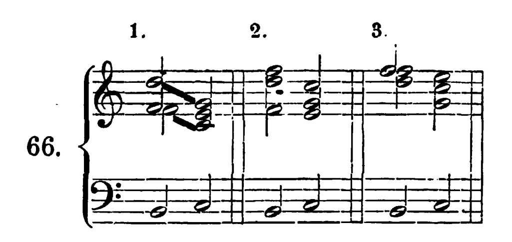
Die Folge I—VII—I müsste so ausgeführt werden:

65.



Die Accordfolge VII—I mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklanges wäre etwa so wie bei 2 und 3 auszuführen.

66.



Die Ausführung bei 1 ist fehlerhaft.

Obwohl die Verbindung der Stufen I—VII°, wie in Nr. 62 steht, nicht fehlerhaft genannt werden kann (denn in der darin vorkommenden Quintenfolge kommt die verminderte Quinte nach der reinen), so wäre es doch noch

besser, diese Quinten ganz zu vermeiden, was etwa auf folgende Art geschehen könnte:

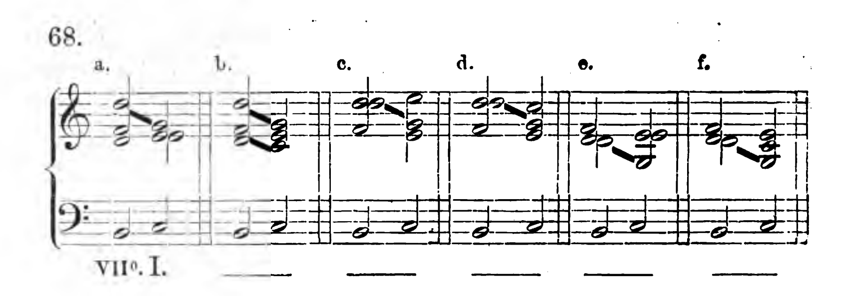
67.

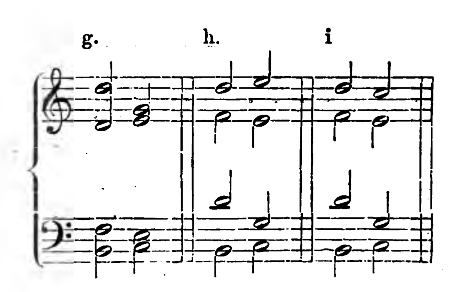


Diese Accordfolge klingt in Grundaccorden nicht gut. Der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe kommt am häufigsten als Sextaccord vor und klingt so am besten.

In der Accordfolge VII°—I Nr. 63 fehlt im zweiten Dreiklang die Quinte; wenn wir sie nicht vermissen wollen, so können wir sie durch einen Sprung der Terz des verminderten Dreiklangs, hier *d*, in der Gegenbewegung zum Bass erreichen, wenn sonst keine fehlerhaften Fortschreitungen dadurch entstehen, wie bei *b* des folgenden Beispiels:

68.





Von den nachfolgenden Harmoniefolgen sind nur die schwierigeren in allen drei Lagen der Accorde ausgeführt, die leichteren nur immer in einer Lage.

Dreiklang der vierten Stufe mit allen Nebendreiklängen:

69.



Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs: | Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:

70.



Dieselben Harmoniefolgen in umgekehrter Ordnung:

71.



*) Siehe Seite 23 „Ueber verdeckte Quinten und Octaven".

Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs: | Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:

72. 9.

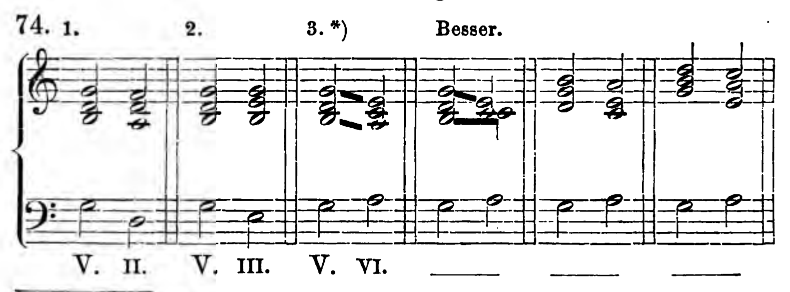


In der Accordfolge IV—VII (Nr. 70) entstehen mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs verdeckte Octaven und verdeckter Einklang. Man kann diese Fehler durch Verzichtleistung auf den Verbindungston *f*, wie im folgenden Beispiel (a), wo er in jedem Accorde in einer anderen Stimme erscheint, oder durch eine Führung wie bei b vermeiden.



Dreiklang der fünften Stufe mit allen Nebendreiklängen:

74. 1. 2. 3. *) Besser.



*) Siehe Seite 23 „Ueber verdeckte Quinten und Octaven“.

Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:

Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:



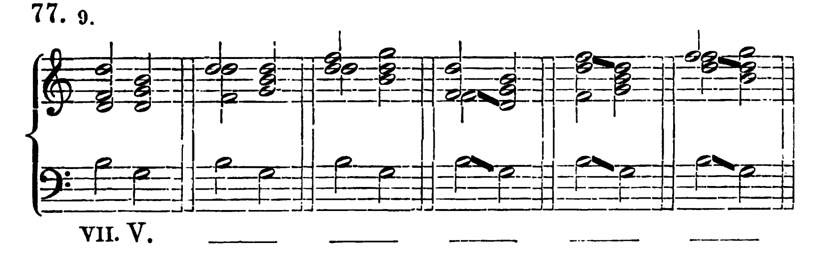
Dieselben Harmoniefolgen in umgekehrter Ordnung:



Die Harmoniefolge II—V ist auf Seite 26 besprochen worden; sie ist in der Lage, Nr. 76 bei 6 b, am gebräuchlichsten und leitet oft den vollkommenen Ganzschluss ein. Die verdeckte Quinte bei 8 b ist nicht fehlerhaft. Warum?

Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:

Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:



Anmerkung. In den letzten drei Takten kommen zwischen dem Basse und einer Oberstimme offene Quinten zum Vorschein.

VI.

Verbindung der Haupt- und Nebendreiklänge in Moll.

Dreiklang der ersten Stufe mit allen Nebendreiklängen:



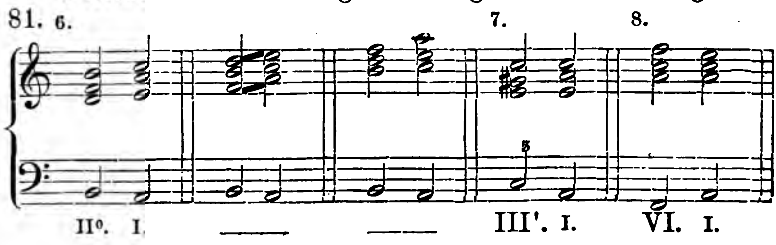
Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs: | Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:



Die Accordfolge I—VII⁰ mit Vermeidung der Quinten:



Dieselben Harmoniefolgen in umgekehrter Ordnung:

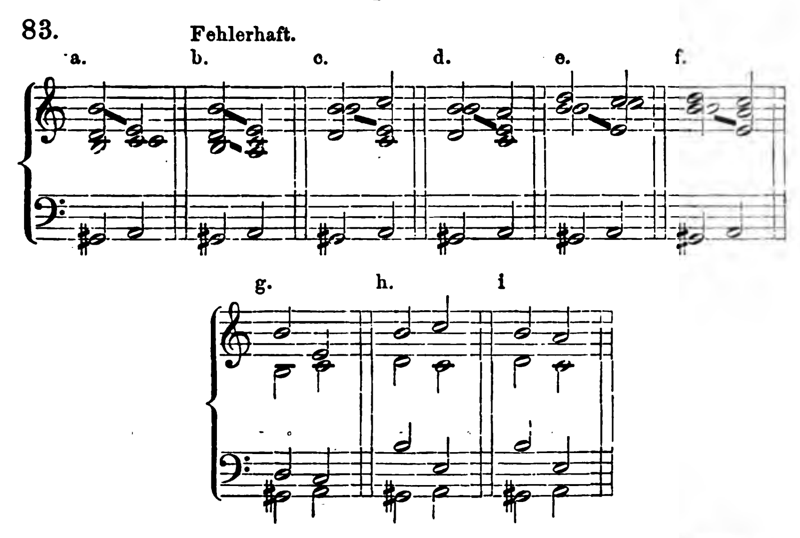


Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklanges:



In der Folge VII°—I kann die Quinte des verminderten Dreiklanges nicht verdoppelt werden.

Im letzten Beispiel fehlt die Quinte des zweiten Dreiklanges. Dass man dieselbe, so wie in Dur, durch einen Sprung der Terz des ersten Dreiklangs auf die Quinte des zweiten in der Gegenbewegung zum Bass erreichen kann, ist selbstverständlich. Zum Beispiel:



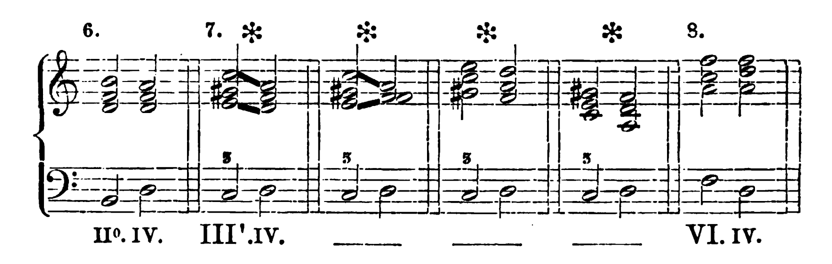
Dreiklang der vierten Stufe mit allen Nebendreiklängen:



Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs: | Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:

85.





Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:

86.



Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklanges:



Die mit ✻ bezeichneten Harmoniefolgen sind nicht auf dem Claviere auszuführen.

*) Diese Ausführung ist in Dur Nr. 92 gleich ausgelassen worden.

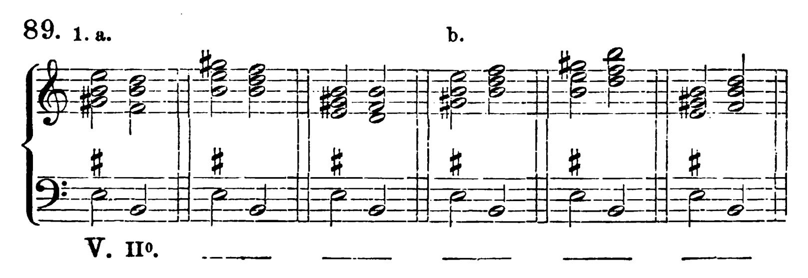
In der Accordfolge III'— IV ist bei Grundaccorden der übermässige Secundenschritt nicht zu vermeiden, wenn der Leitton nicht erniedrigt wird, da die Fortschreitung desselben auf die Tonika wegen der mit dem Bass entstehenden Quinten unmöglich ist. Eine diese Stufen enthaltende Harmoniefolge könnte so ausgeführt werden:

88.



Hier ist der übermässige Secundenschritt vom vierten zum fünften Accord durch Erniedrigung des Leittons *gis* (zu *g*) vermieden.

Dreiklang der fünften Stufe mit allen Nebendreiklängen:

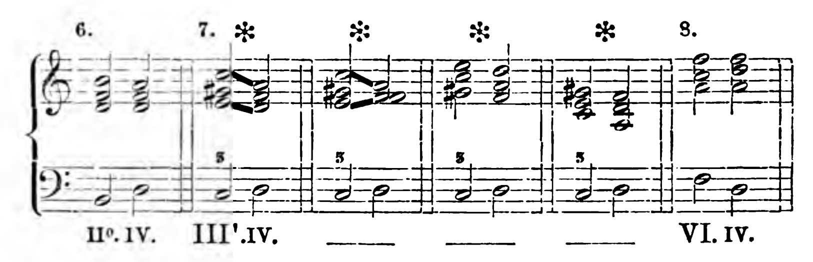




Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs: | Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:

85.





Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:

86.



Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklanges:

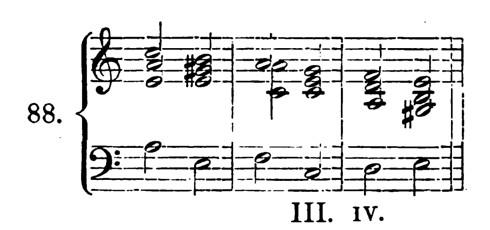


Die mit ✻ bezeichneten Harmoniefolgen sind nicht auf dem Claviere auszuführen.

*) Diese Ausführung ist in Dur Nr. 92 gleich ausgelassen worden.

In der Accordfolge III'— IV ist bei Grundaccorden der übermässige Secundenschritt nicht zu vermeiden, wenn der Leitton nicht erniedrigt wird, da die Fortschreitung desselben auf die Tonika wegen der mit dem Bass entstehenden Quinten unmöglich ist. Eine diese Stufen enthaltende Harmoniefolge könnte so ausgeführt werden:

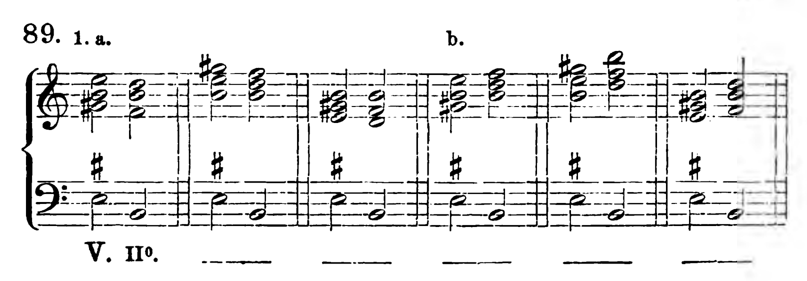
88.



Hier ist der übermässige Secundenschritt vom vierten zum fünften Accord durch Erniedrigung des Leittons *gis* (zu *g*) vermieden.

Dreiklang der fünften Stufe mit allen Nebendreiklängen:

89. 1. a. b.



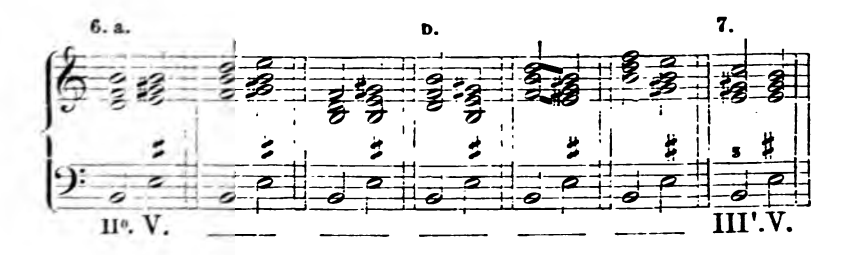
2. 3.



Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklangs:

Mit Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklangs:

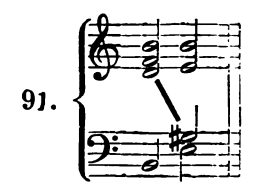




In den Accordfolgen V—II Nr. 89 1a und II—V Nr. 90 6a kommt der übermässige Secundenschritt vor; bei b ist er dadurch vermieden, dass der Verbindungston *h* aufgegeben und die drei Oberstimmen in der Gegenbewegung zum Bass geführt sind.

Es entstehen jedoch dadurch bei Nr. 90 6b im zweiten Takt verdeckte Quinten. Diese Harmoniefolge ist, so wie die in Dur, in der bei 6 b im ersten Takt vorkommenden Lage am gebräuchlichsten und leitet häufig den vollkommenen Ganzschluss ein.

Mit Beibehaltung des Verbindungstones lässt sich der übermässige Secundenschritt auch so vermeiden:



Man erhält dadurch die weite Harmonielage.

Diese Stimmführung ist also auch ein gutes Mittel, um aus der engen in die weite Harmonielage überzugehen. Siehe diese.



Mit Verdopplung der Terz des verminderten Dreiklanges:



In der Accordfolge VI—V Nr. 92 ist der übermässige Secundenschritt dadurch vermieden, dass im Dreiklange der sechsten Stufe die Octave des Grundtones ausgelassen und dafür die Terz verdoppelt ist.

In der Accordfolge VII—V können durch Verdopplung der Quinte des verminderten Dreiklanges Quinten entstehen, wie bei a des folgenden Beispieles ersichtlich ist; dieselben wären durch eine Stimmführung wie bei b zu vermeiden.

94. a.*) b.

*) Die Zu- oder Unzulässigkeit dieser Quinten, sowie der in Dur Nr. 77, welche auf dieselbe Art, wie diese hier (Nr. 94), vermieden werden könnten, kann hier nicht weiter erörtert werden.

Die Absicht des Verfassers war, in den nun folgenden Aufgaben, namentlich in den letzten fünfundzwanzig unter VIIc, welche sich auch noch auf manche andere Art ausführen lassen, dem Schüler Beispiele zu geben. Beispiele sind die lebendig gewordene Lehre, sie beantworten manche Frage besser, als lange Erklärungen.

Der Verfasser denkt sich den Vorgang bei diesen Arbeiten der Art, dass die Bässe dazu, vom Schüler herausgeschrieben, nach der hier gegebenen Anweisung in Accorde übersetzt, dann mit diesen Arbeiten verglichen, und wo sich offenbare Fehler herrausstellen, corrigirt werden. Abweichungen von diesen Arbeiten können vorkommen, und sind, wenn sie keine Fehler enthalten, gutzuheissen.

In den Harmonielehren wird gefordert, dass die Aufgaben partiturmässig auf vier Systemen, im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel ausgeführt werden, da man in dieser Schreibweise den Gang jeder einzelnen Stimme besser verfolgen kann, als wenn die drei Oberstimmen auf einem Systeme geschrieben sind.

Diese Methode erschwert jedoch dem Anfänger die Arbeit bedeutend, und es empfiehlt sich daher, diese Aufgaben zuerst in zwei Schlüsseln auf zwei Systemen, die drei Oberstimmen im Violinschlüssel, den Bass im Bassschlüssel, oder auf vier Systemen, die drei Oberstimmen jede auf einem eigenen System im Violinschlüssel und den Bass im Bassschlüssel auszuarbeiten.

Von den Aufgaben (VIb), sowie auch von den unter A und B des VII. Abschnittes ist eine jede in einer Tonart in allen drei Accordlagen auszuführen; die relativ beste Lage ist dann auch in andere Tonarten zu übertragen.

Als die relativ beste Lage ist jene anzusehen, in welcher eine gute, melodische Führung des Soprans und ein guter Schluss, wo möglich ein vollkommener Ganzschluss möglich ist, und in welcher keine, oder doch die wenigsten verdeckten Quinten und Octaven vorkommen.

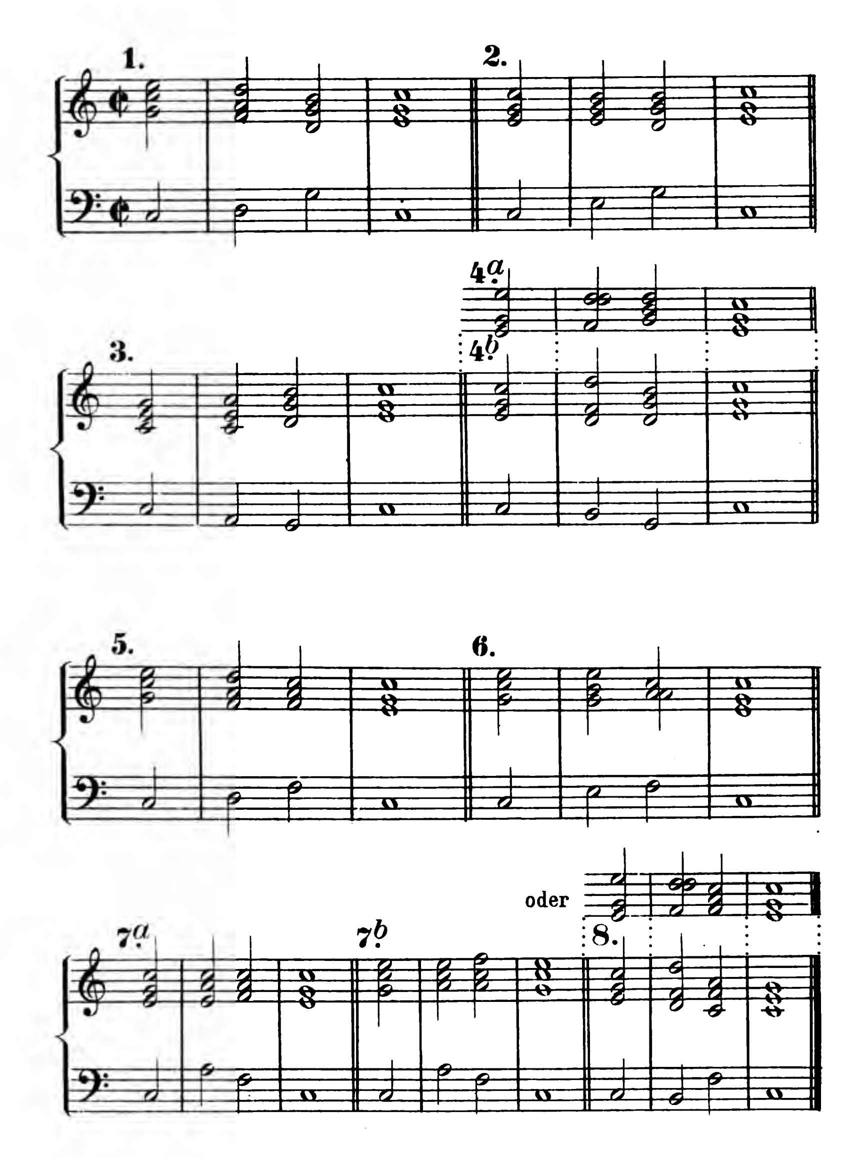
Bei der Zusammenstellung dieser letzteren Aufgaben war vornehmlich zweierlei zu berücksichtigen: erstens die Möglichkeit einer melodischen Führung der Oberstimme, und zweitens, dass jene Accorde, bei deren Verbindung leicht Fehler entstehen, und die daher besondere Aufmerksamkeit erfordern, wiederholt und wo möglich jedesmal unter anderen Umständen vorkommen.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die bei diesen Arbeiten, welche etwa der Declination und Conjugation in der Grammatik einer Sprache, gleichzustellen sind, noch unvermeidlichen Unklarheiten erst von der Fortsetzung dieser Studien, wenn die Mittel reicher sind, behoben werden können.

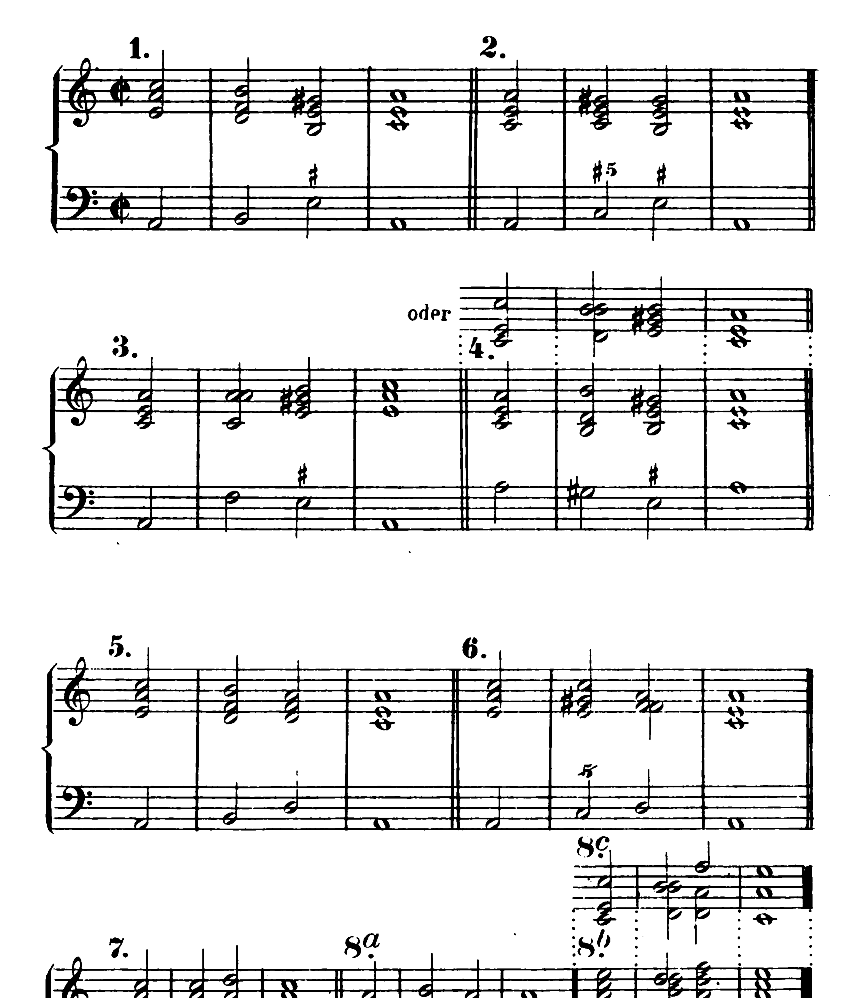
VI b.

Andere Aufgaben.

In Dur-Tonarten:



In Moll-Tonarten:



Anm. In den Beispielen 7a in Dur und 8a in Moll ist die Führung des Soprans zu matt; bei b ist sie verbessert. Bei c sind die Quinten vermieden, und man kommt zugleich in die weite Lage.

VII.

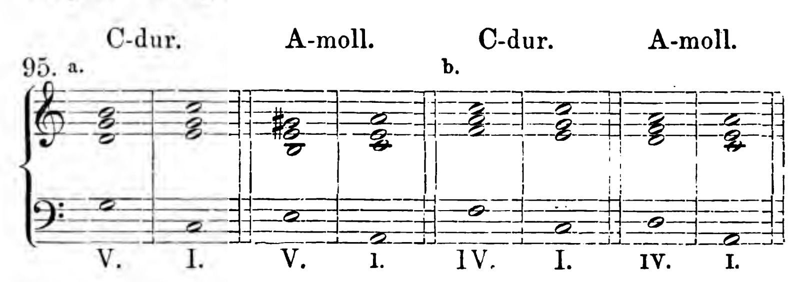
Jede der kleinen Harmoniefolgen, aus welchen die Aufgaben dieses Abschnittes bestehen, würde für sich am besten befriedigen, wenn sie mit der Tonika im Sopran, also in der Octavlage des Accordes anfangen und schliessen könnte.

Eine solche Ausführung ist aber nicht immer ohne unbequeme oder gar fehlerhafte Stimmschritte möglich; man muss manchmal, wenn der erste Accord die Octavlage hat, in einer anderen schliessen, oder wenn man in der Octavlage schliessen will, wieder in einer anderen anfangen.

Wir wollen diese Anforderungen so viel als möglich berücksichtigen, wenn jedoch mit ihnen die correcte Ausführung einer Aufgabe nicht möglich ist, sie ohne Bedenken bei Seite setzen.

Ueber Bildung der Schlüsse.

Dem Schlussaccord kann entweder die Dominante, wie bei a, oder die Subdominante, wie bei b des folgenden Notenbeispiels vorangehen.



Im ersten Falle heisst der Schluss

authentischer Schluss;

im zweiten

plagalischer oder Plagalschluss.

Der authentische Schluss hat die Formel V—I in Dur und V—I in Moll; der Plagalschluss hat IV—I in Dur und IV—I in Moll.

Wenn der authentische Schluss im Bass Grundtöne und im Sopran des letzten Accordes die Octav des Grundtones hat, und wenn er auf einen schweren Takttheil fällt, wie in Nr. 95a, so heisst er *vollkommener Ganzschluss* oder *auch ganze Cadenz*.

Wenn er diesen Anforderungen in einer Hinsicht nicht entspricht, wie in folgendem Beispiel:

96.

nennt man ihn *unvollkommenen Ganzschluss*.

Den Schritt von der Tonika oder einer anderen Stufe der Tonart zur Dominante, nennt man *Halbschluss* oder *halbe Cadenz*. Zum Beispiel:

97. Dur. Moll.



Es ist demnach bei der Bildung der Schlüsse nebst dem Bass auch die Führung des Soprans zu berücksichtigen.

Wenn der letzte Accord in der Octavlage steht, kann bei den authentischen Schlüssen dem Schlusston im Sopran entweder der Leitton oder die zweite Stufe vorangehen.

C-dur:

98. a. b. c. d.



A-moll:



Wenn der Bass zum Schlusston von der Dominante zur Tonika fällt, so ist es besser, wenn dem Schlusston im Sopran der Leitton vorangeht, so wie bei a und e; die Schlüsse bei d und h sind nicht so gut; wenn der Bass jedoch von der Dominante zur Tonika steigt, wie bei b, c, f und g, so ist es gleich gut, ob dem Schlusston im Sopran der Leitton, wie bei b und f, oder die zweite Stufe, wie bei c und g, vorangeht. Es ist jedoch nicht immer leicht möglich, bei fallendem Schlussschritt des Basses den Schluss im Sopran mit dem Leitton zu bilden, und es steht uns in diesem Falle frei, entweder auf den vollkommenen Ganzschluss zu verzichten und so wie bei a des folgenden Beispiels zu schliessen,



oder den Schluss so wie bei b zu bilden.

Der Schluss bei b ist dadurch verbessert, dass der Leitton nicht auf die Quinte des Schlussaccordes springt, sondern einen Halbton auf die Tonika steigt.

In allen Fällen, wo der vollkommene Ganzschluss mit der zweiten Stufe im Sopran gebildet wird, findet eine Ausnahme von der Hauptregel bei Accordenverbindungen, dem Liegenlassen der Verbindungstöne in derselben Stimme, statt, es bleibt hier der Verbindungston nicht in derselben Stimme liegen, sondern schreitet auf die Terz des folgenden Accordes abwärts. Nr. 98 c und g und Nr. 99 b.

Von dieser Freiheit können wir manchmal schon bei den vorletzten zwei Accorden Gebrauch machen, um den vorletzten Accord in eine günstige Lage zu bringen und einen guten Schluss herbeizuführen. — Man siehe die Schlüsse bei c des letzten Notenbeispiels.

Das ist z. B. geschehen in den Aufgaben 5, 9a in Dur (Absatz VII A), dann in den Aufgaben 5, 9, 19 und 23b in Moll (Absatz VII B).

Es muss hier auch noch auf die Bildung der siebenten Stufe in einigen der Aufgaben in Moll aufmerksam gemacht werden; diese Stufe ist dort nicht erhöht, wodurch der Dreiklang der Dominante als Molldreiklang, der Dreiklang der dritten Stufe, der sonst übermässig ist, als Durdreiklang erscheint.

Diese Bildung des Leittons kann, als Ausnahme von der Regel, zuweilen stattfinden, wenn man, wie schon auf Seite 41 bemerkt wurde, den übermässigen Dreiklang oder den übermässigen Secundenschritt vermeiden will, und wenn der tonische Dreiklang nicht nachfolgt. In den Aufgaben 6, 15, 20, 24, 25, 26 sehen wir Beispiele davon.

Die betreffenden Accorde sind dort mit * bezeichnet.

Die erniedrigte siebente Stufe kann verdoppelt werden.

Es lässt sich nicht leugnen, dass manche dieser Accordfolgen (mit erniedrigter siebenter Stufe) befremdlich klingen, weil man dadurch aus der Tonart tritt.

Hier stehen sie als Uebungsbeispiele, um Schwierigkeiten überwinden zu lernen.

Bei freier Wahl der Accorde lassen sich diese Schwierigkeiten auch durch andere Mittel, z. B. durch Umkehrungen, vermeiden, oder sie sind überhaupt gar nicht vorhanden.

Es lassen sich diese Aufgaben fast alle auf mehrere Arten ausarbeiten, und es sind auch einige davon hier in doppelter Weise ausgeführt; dem Ermessen des Lehrers bleibt es überlassen, diesen Versuch auch mit anderen machen zu lassen.

Es sei nun noch einmal im Rückblick auf die vorangegangene Abhandlung mit wenigen Worten daran erinnert, was der Schüler bei Ausarbeitung der nachstehenden Aufgaben zu beobachten hat, was zu vermeiden und was erlaubt ist.

Zu beobachten ist das Liegenlassen der Verbindungstöne in derselben Stimme.

Ausnahmen von dieser Regel sind erlaubt, doch dürfen sie nur aus besonderen Gründen, um z. B. fehlerhafte Fortschreitungen, oder den übermässigen Secundenschritt zu vermeiden, oder um einen guten Schluss herbeizuführen, stattfinden.

Zu vermeiden sind:

1. Offene und verdeckte Quinten und Octaven und die Fortschreitung im Einklang:
2. Verdopplung des Leittons;
3. der übermässige Secundenschritt.

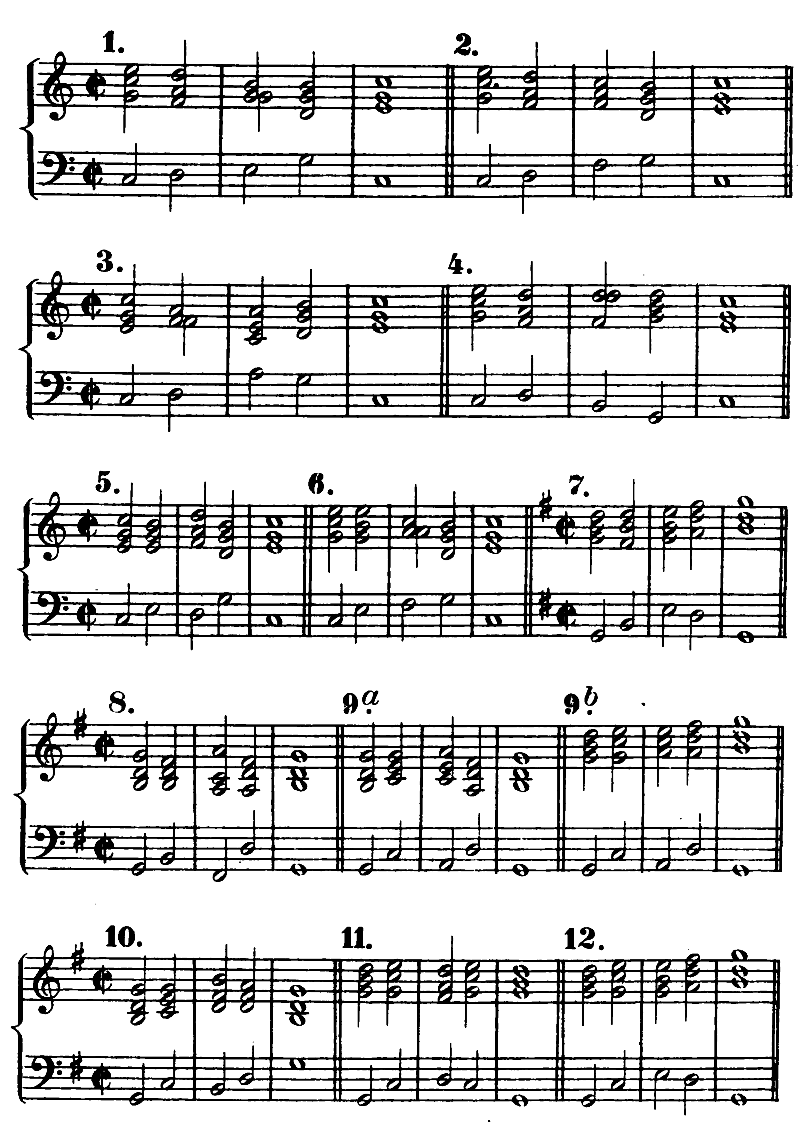
Die Anforderungen in Bezug auf die Correctheit der Ausführung dieser Aufgaben, müssen sich wohl nach dem Talente des Schülers richten.

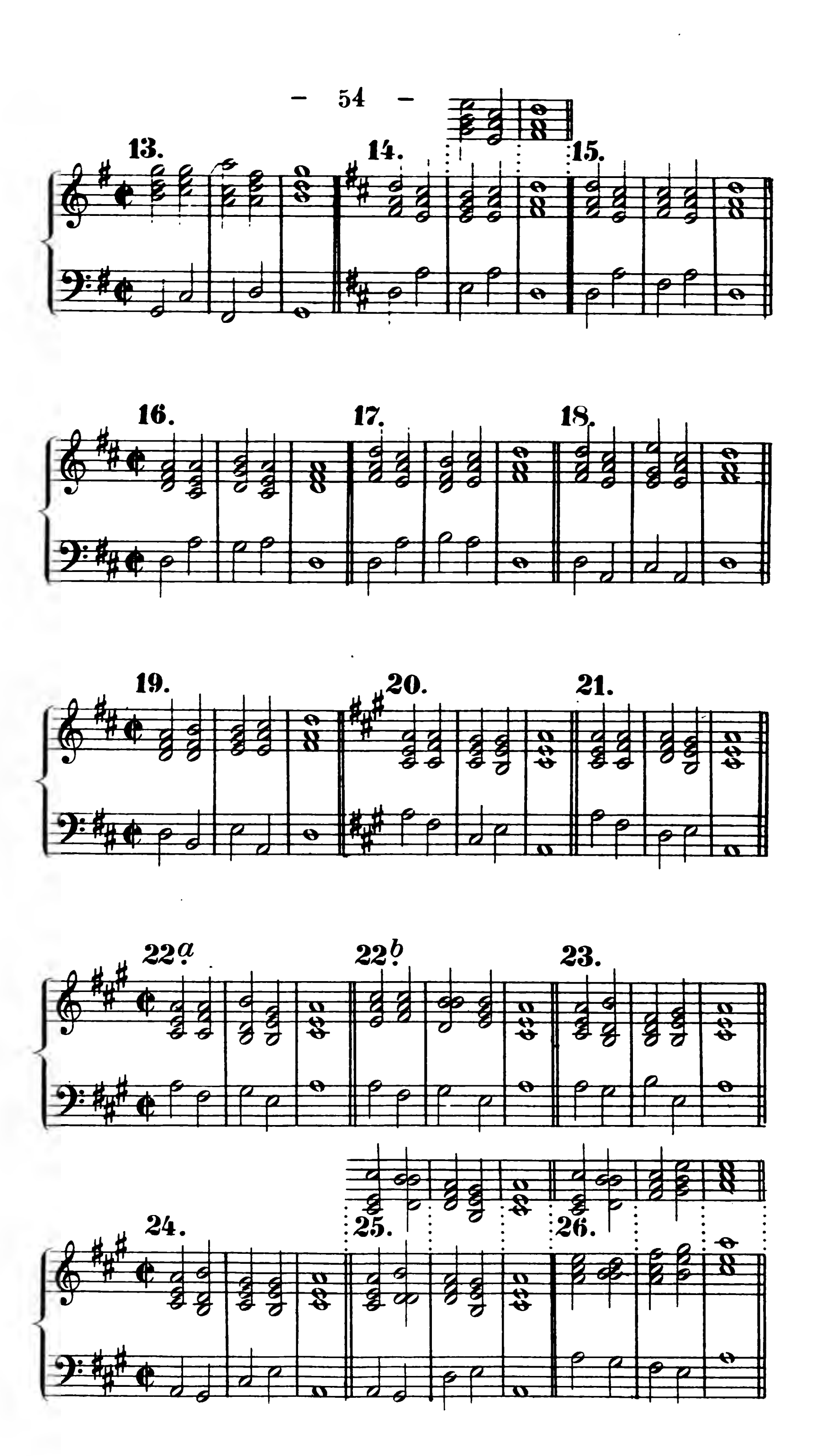
Es gibt Schüler, welche das Wesen der verdeckten Quinten und Octaven lange nicht begreifen können. Mit solchen Schülern muss der Lehrer Geduld haben und sich mit einer weniger correcten Ausführung begnügen, Anfangs vielleicht die Vermeidung der genannten Fehler gar nicht fordern, aber immer doch auf dieselben aufmerksam machen und so nach und nach das Verständniss derselben anbahnen.

VII.

Längere Dreiklangverbindungen in verschiedenen Tonarten.

A. In Durtonarten:




13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22a.
22b.
23.
24.
25.
26.

In den mit ∗ bezeichneten Accorden dieses Absatzes ist der Leiteton erniedrigt.

B. In Molltonarten.




11.
12a.


12b.
13.


14.
15.

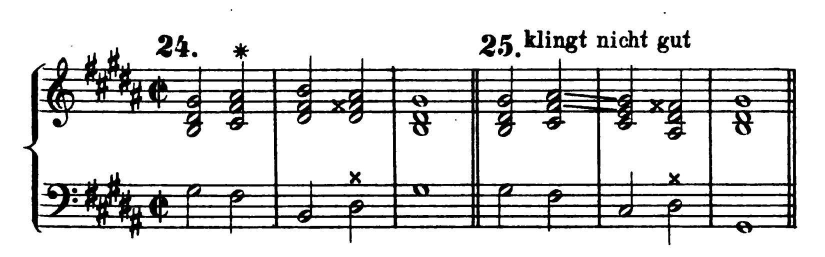

16a.
16b.


17.
18.











Anm. Die Ausführung der Beispiele 16, 23 und 26 ist bei *b* besser als bei *a*, weil die verdeckten Quinten und der übermässige Sekundenschritt darin vermieden sind.

Enge und weite Harmonielage.

Die Accorde in den vorhergehenden Aufgaben haben immer eine solche Stellung gehabt, dass entweder alle vier Stimmen, oder doch die drei oberen möglichst nahe an einander waren.

Diese Stellung der Accordtöne heisst enge Harmonielage.

Die Accordtöne können aber auch so gestellt sein, dass die Stimmen nicht möglichst nahe beisammen sind, sondern dass zwischen Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Bass, freie, nicht benützte Accordtöne liegen.

100.

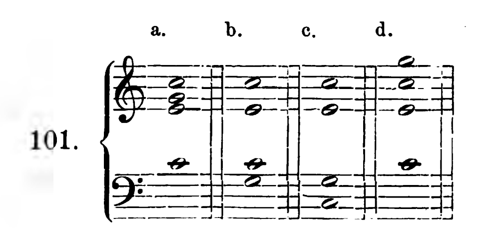
Dieses ist die weite Harmonielage.

Der Schüler soll sich von jetzt an auch in der weiten Harmonielage versuchen.

Da jedoch die Ausarbeitung der folgenden Aufgaben gleich in weiter Harmonielage dem Anfänger Schwierigkeiten bereiten würde, so sollen sie in enger Harmonielage ausgeführt und dann erst in die weite gesetzt werden.

Die weite Lage kann aus der engen durch Versetzung des Altes um eine Octave tiefer und den Tenor gebildet werden, wodurch der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt wird.

Wenn der Bass jedoch so nahe am Tenor liegt, dass der Alt bei der Versetzung unter den ersteren kommen würde, so wie bei b im folgenden Notenbeispiel:



so gibt das noch keine weite Lage, man würde denn, wie bei c, auch den Bass um eine Octav tiefer setzen, was jedoch nicht immer, ohne ungünstige Stimmschritte herbeizuführen, möglich ist.

In den folgenden Aufgaben dürfen die Basstöne nicht geändert werden.

Wo es nicht auf die Beibehaltung des Soprans ankommt, könnte man auch durch Versetzung des Altes um eine Octav höher über den Sopran die weite Harmonielage bilden; so erscheint der Accord im Takte a, bei *e*, durch Versetzung des Altes (*g*) über den Sopran in weiter Lage.

Da jedoch der Sopran als oberste am meisten in das Ohr fallende Stimme auch nicht immer aufgegeben werden kann, so ist die erste Art, die Versetzung des Altes unter den Tenor, hier auch die einzige, aus der engen Lage die weite zu bilden.

Es ist nun leicht einzusehen, dass sich nicht alle Harmoniefolgen für die weite Lage eignen, und es sind deshalb einige, welche für dieselbe passend scheinen, besonders bezeichnet. — In harmonischen Sätzen wechseln gewöhnlich die beiden Harmonielagen mit einander ab, wie es eben die Stimmführung mit sich bringt; es erscheinen auch nicht immer alle Stimmen so weit auseinander, das zwischen ihnen unbenützte Accordtöne liegen, sondern es sind manchmal zwei in enger und die anderen in weiter Lage.

So sind im vierten Takt des letzten Notenbeispiels Bass und Tenor in enger, die übrigen Stimmen in weiter Lage.

Eine solche Stellung der Accordtöne wird auch zerstreute Lage genannt.

C. Harmonische Sätze:

Unter den folgenden Aufgaben gibt es mehrere, in welchen ein Schritt des Basses stufenweise, oder auch in grösseren Intervallen auf- oder absteigend, wie in der sechsten, wiederholt wird; solche Wiederholungen heissen Sequenzen.

Bei Sequenzen bleiben die Verbindungstöne nicht in derselben Stimme liegen, sondern es müssen die Intervalle der Accorde bei jeder Wiederholung in dieselbe Stellung zum Bass kommen, in welcher sie beim ersten Bassschritt waren. Bei Sequenzen ist die Verdopplung des Leittones erlaubt. Die Ausführung der ersten Aufgabe in dieser Art wäre nicht richtig.

102. 

Da die zur Ausarbeitung für den Schüler bestimmten Bässe nicht in allen Lagen gleich gut auszuarbeiten sind, so pflegt man die Lage des Accordes, mit welcher am besten anzufangen ist, über den ersten Basston durch eine Ziffer zu bezeichnen; diese Ziffer bezeichnet das Intervall, welches in den Sopran zu liegen kommt.

Harmonische Sätze.



Wenn man in der ersten Aufgabe die verdeckte Quinte im vierten Takte vermeiden wollte, so müsste man in einer anderen Lage anfangen, etwa so wie bei *a*.





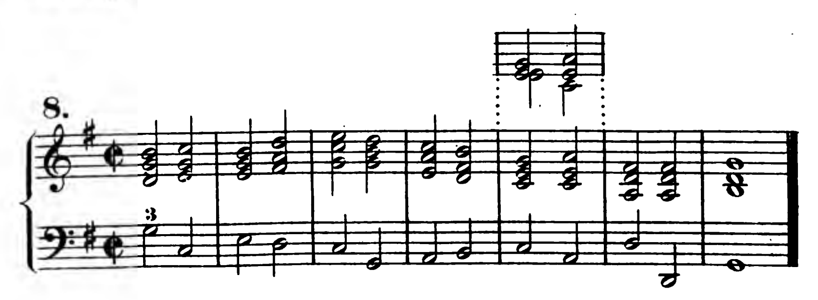
In der siebenten Aufgabe kommen viermal verdeckte Quinten zwischen Sopran und Tenor vor. Im zweiten, fünften und sechsten Takte kann man sie dadurch vermeiden, dass man den Tenor auf die Terz des nächsten Dreiklangs aufwärts führt, wodurch diese verdoppelt wird.

Die verdeckte Quinte vom dritten zum vierten Takt auf dieselbe Art zu vermeiden geht nicht wohl an, weil man hier das *fis*, welches Leitton ist, nicht verdoppeln darf, und weil dann die verdeckte Quinte wieder zwischen Tenor und Bass in den folgenden zwei Accorden auftreten würde.

Es ist in dieser Aufgabe auch zweimal der Verbindungston nicht beobachtet worden, und zwar vom dritten zum vierten Takt und dann im siebenten Takt; wenn man ihn, wie es die Regel vorschreibt, in derselben Stimme behalten hätte, so hätte man diese Aufgabe vom dritten Takt aus so zum Schluss führen müssen:

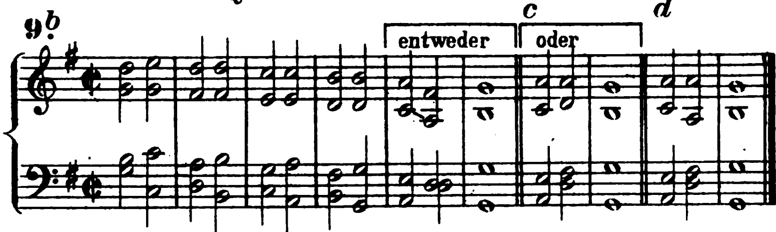


Im fünften Takte kann der Leitton darum verdoppelt werden, weil der tonische Dreiklang nicht nachfolgt.





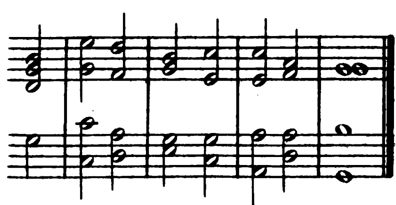
Bei Uebertragung der neunten Aufgabe in die weite Harmonielage entstehen im fünften Takte zwischen Alt und Tenor verdeckte Quinten.

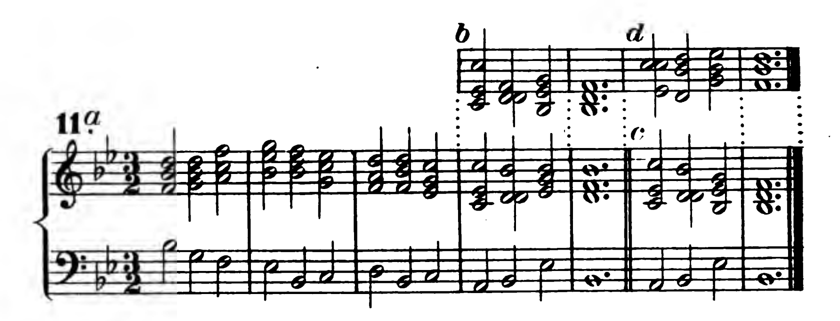


Verdeckte Quinten in den Mittelstimmen klingen wegen ihrer gedeckten Lage weniger hart, und sind daher, wenn wenigstens eine der übrigen Stimmen, besonders der Bass, in der Gegenbewegung fortschreitet, erlaubt.



Diese Aufgabe kann vom fünften Takte an in weiter Harmonielage fortgeführt werden.

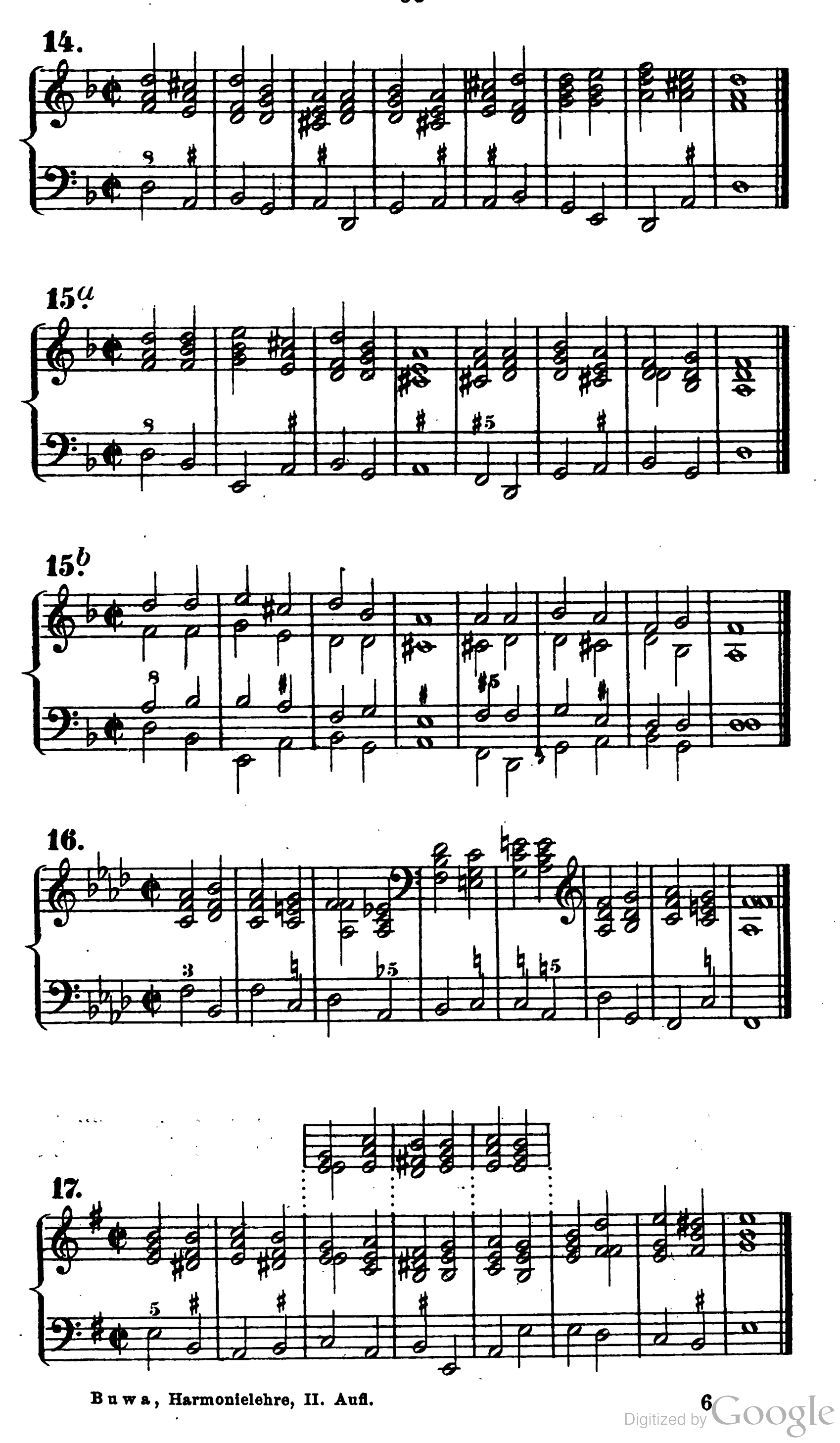


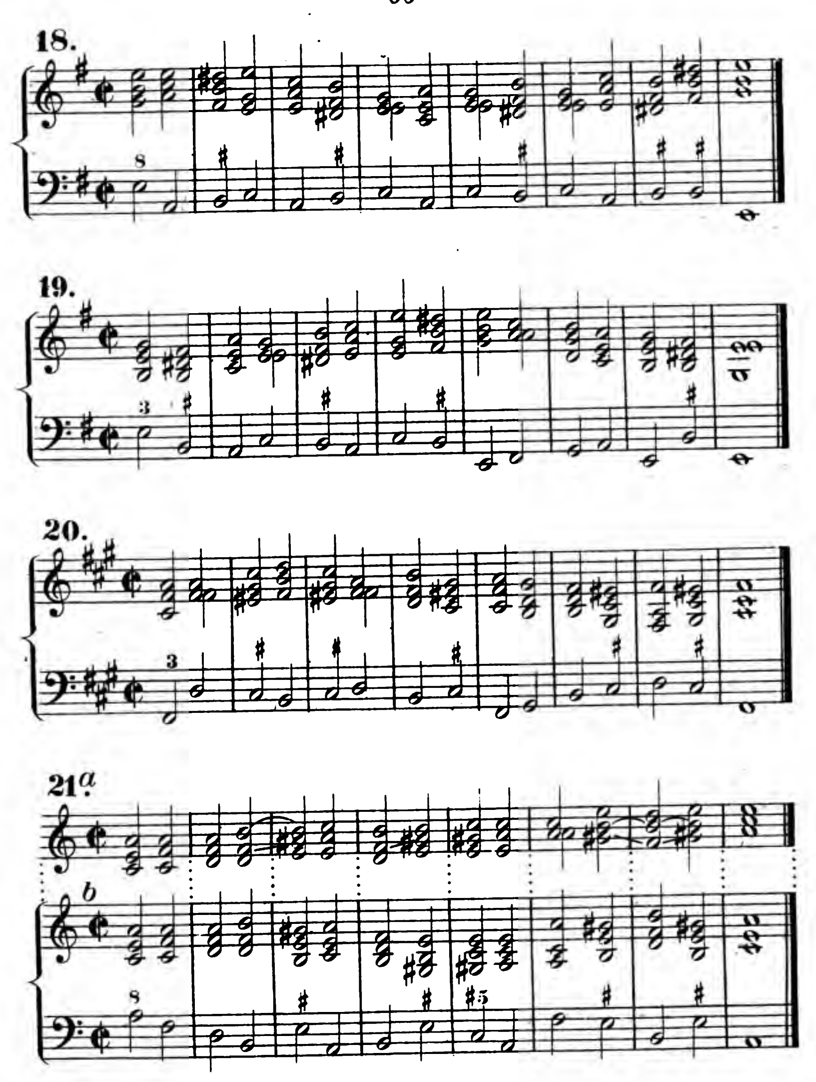


Der Schluss dieser Aufgabe, ein Plagalschluss, ist auf vier verschiedene Arten ausgeführt.



Ein sich wiederholender Basston ist manchmal vortheilhaft zur Gewinnung einer anderen Accordlage und dadurch zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, oder zur Erreichung einer gesangvolleren Oberstimme zu benützen So ist durch Wechsel der Accordlage im zweiten Takt Nr. 13 die bezeichnete verdeckte Quinte vermieden, und dann überhaupt eine bessere Stimmführung erzielt worden.


14.
15a.
15b.
16.
17.



In dieser Aufgabe bei b sind vom 2. zum 3., dann im 4., vom 6. zum 7. und im 7. Takte die Verbindungstöne nicht beobachtet worden, und es ist dadurch der übermässige Secundenschritt, welcher sonst zweimal im Alt und zweimal im Tenor, wie man bei a sieht, zum Vorschein gekommen wäre, vermieden, und überhaupt eine bessere Stimmführung, welche bei a sehr unbeholfen ist, erzielt worden.


21c.
22.
23.
24.
25.

Im Selbstverlage des Verfassers ist ferner erschienen:

Theoretisch-praktische Pianoforteschule in 6 Abtheilungen (11 Heften). Diese Schule, für sechs bis neun Unterrichtsjahre berechnet, umfasst die gesammte Technik des Clavierspiels von den einfachsten bis zu den schwierigsten Formen progressiv geordnet und enthält über einhundertundsechzehn Original-Studien (Etuden) und Uebungen und sechsundsiebenzig theoretische Aufgaben zur schriftlichen Ausarbeitung.

Von dieser Schule wird jedes einzelne Heft auch einzeln abgegeben. Prospecte gratis und franco.

„Der Clavier-Pädagog." Ein Lehrbuch des Clavier-Unterrichtes. Erstes Buch: Die drei ersten Abtheilungen obiger Schule, drei bis vier Unterrichtsjahre umfassend. Preis 2 fl. 40 kr.

„Schule der Accord-Verbindungen," Eine Harmonielehre. 1., 2. und 3. Heft à 70 kr., 4. Heft 1 fl. 20 kr.

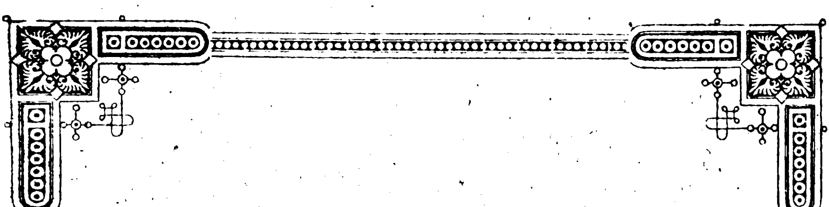
Wandkalender für Musiker mit 689 Daten auf alle Tage des Jahres über die berühmtesten Tonkünstler. Preis 60 kr.

„Sirene." Impromptu für das Pianoforte. Op. 7. Preis 60 kr.

Acht Clavierstücke für die Jugend. Op. 9, 2 Hefte, à 90 kr. Erstes Heft: 1. Frühlingsmarsch; 2. Gruss an die Sterne; 3. Stilles Glück; 4. Stilles Leid; 5. Romanze. Zweites Heft: 6. Frohe Botschaft; 7. Walzer; 8. Scherzetto.

„Al fresco." Drei Tonbilder für das Pianoforte: 1. Resignation; 2. Scene joyeuse; 3. Ballade. Preis 54 kr.

DRUCKEREI „LEYKAM", GRAZ



SCHULE

DER

ACCORD-VERBINDUNGEN

VON

JOH. BUWA.

HARMONIELEHRE ZU DESSEN „CLAVIER-PÄDAGOG".

Ein Buch für Schulen und zum Selbstunterricht.

Zweites Heft.

GRAZ, 1885.

Eigenthum und Verlag des Verfassers.

SCHULE

DER

ACCORD-VERBINDUNGEN

VON

JOH. BUWA.

HARMONIELEHRE ZU DESSEN „CLAVIER-PÄDAGOG“.

Ein Buch für Schulen und zum Selbstunterricht.

Zweites Heft.

GRAZ, 1885.

Eigenthum und Verlag des Verfassers.

Rev C. S. Hutchins,
Concord, Mass.

DRUCKEREI „LEYKAM“, GRAZ

Harmonie-Lehre.

Vorbemerkung.

Das Verfahren bei Ausarbeitung der Aufgaben dieses Heftes ist das im ersten Hefte schon vorgeschriebene. Die Bässe werden herausgeschrieben, beziffert, die Stufen der Tonart mit römischen Zahlen bezeichnet, die Accorde darüber gesetzt und hernach mit den Musterbeispielen verglichen und, wo sich offenbare Fehler, Quinten, Octaven oder Einklang u. s. w., verdeckt oder offen, herausstellen, verbessert.

Abweichungen von den Musterbeispielen sind gestattet und, wenn sie keine Fehler enthalten, gutzuheissen.

Jede fertige und corrigierte Aufgabe von Nr. 175 an, ist zur Uebung im Notieren und Lesen der C-Schlüssel partiturmässig in diese zu übertragen.

Die Ziffer über dem ersten Basston bezeichnet das Intervall, welches in den Sopran zu liegen kommt. Ist keine Ziffer darüber, so ist Octavlage zu verstehen.

Schüler, welche Zeit und Lust haben mehr Aufgaben auszuarbeiten, als ihnen hier geboten werden konnten, finden den geeigneten Uebungsstoff in „Aufgaben-Buch zu E. Fried. Richter's Harmonie-Lehre" von Alfred Richter. Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig.

EINLEITUNG.

Ueber Sequenzen.

Einige Aufgaben dieses Heftes, namentlich von Nr. 175 an, enthalten Sequenzen in Umkehrungen; da dergleichen Bässe zuweilen so gestaltet sind, dass der Harmonie-Studierende in Zweifel kommt, ob er Sequenzen vor sich hat oder nicht, so müssen wir hier noch einige Erläuterungen über diese Harmonieschritte beifügen.

Es kann Accordfolgen geben, welche, obwohl ein Bassschritt regelmässig mehrmals auf- oder absteigend wiederholt wird, dennoch keine Sequenzen enthalten, z. B.:



Dieses Sätzchen, in welchem der erste Bassschritt in den folgenden zwei Takten je eine Stufe höher wiederholt wird, enthält keine Sequenz.

Bei Sequenzen in Umkehrungen müssen sich dieselben Ziffern und in derselben Weise wiederholen, wie sie im Sequenzmotiv waren.

Zum besseren Verständniss des Wesens der Sequenzen sei noch Folgendes angeführt:

Wenn man unter einem bezifferten Bass die Grundtöne der Accorde auf eine eigene Zeile schreibt, so schreiten

Sequenzen Grundtöne und Basstöne übereinstimmend regelmässig fort. Z. B.:



Die regelmässige Fortschreitung der Grundtöne allein genügt auch wieder nicht:



In diesem Sätzchen gibt es keine Sequenzen, obwohl die Grundtöne regelmässig fortschreiten.

Noch ein Beispiel.

Um zu erkennen, ob dieser Bass, es ist die 9. Aufgabe aus Nr. 175:



aus Sequenzen besteht, führen wir ihn nach obiger Anweisung aus:



Die Grundtöne im ersten Takte sind I–VII⁰, eine Stufe fallend, im zweiten I–II, eine Stufe steigend; es ist also der zweite Takt nicht die Sequenz vom ersten. Im dritten Takt wieder eine Stufe steigend, mithin ist der dritte Takt die Sequenz vom zweiten, und zwar ist sie um eine Terz höher durchgeführt; denn das Sequenzmotiv im zweiten Takte beginnt mit *e*, die Sequenz im dritten Takte mit *g*. Die bloss um eine Secunde höher durchgeführte Sequenz würde *f g* heissen:



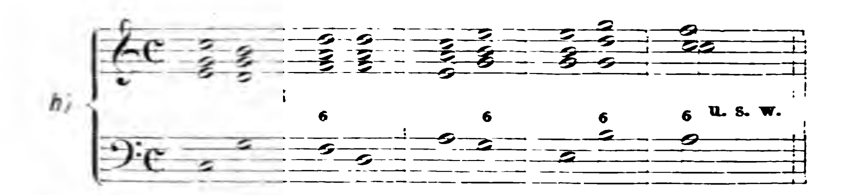
Die Grundtöne des vierten Taktes sind V–I, eine Quint fallend, also keine Sequenz des dritten. In diesem Beispiele kommt nur eine Sequenz vor, und zwar im dritten Takte. Der zweite Takt hat das Sequenzmotiv, der dritte die Sequenz.

Die Sequenzen in den Beispielen *b)* und *e)* bestehen aus je zwei Accorden; es kann aber auch aus drei Accorden bestehende Sequenzen geben:



Hier sehen wir den Bass im ersten Takte zuerst einen Quintenschritt aufwärts machen, und dann eine Stufe fallen. Diese Bassschritte werden im zweiten und dritten Takte jedesmal um eine Stufe höher wiederholt. Auf den ersten Blick würde man auf Sequenzen schliessen können; wenn man aber die Ziffern oder die Grundtöne betrachtet, so wird man gewahr, dass nur der zweite Takt eine Sequenz ist, der dritte Takt aber etwas ganz Anderes enthält, und demnach freie, von den Stimmschritten der ersten zwei Takte abweichende Schritte zulässt.

Ausser den im Vorgehenden gezeigten Merkmalen der Sequenzen gibt es aber noch ein Drittes, welches in Rechnung gebracht werden muss, es ist das Metrum. Denken wir uns das Sätzchen aus *g)* in einen zweitheiligen Takt gebracht:



so wird es total umgewandelt.

Bei Sequenzen ist demnach dreierlei zu berücksichtigen:

1. Die Basstonschritte.

2. Die Grundtonschritte, welche beide einheitlich, consequent fortschreiten müssen.

3. Das Metrum.

Die Glieder des Grundmotivs müssen bei der Wiederholung auf die gleichen Takttheile fallen.

Dass bei Sequenzen die Verdopplung des Leittons gestattet ist, ist schon früher bemerkt worden.

Jeder andere Fehler ist aber zu vermeiden und, wenn unvermeidlich, nur unter den auf Seite 75 u. s. w. angeführten Bedingungen gestattet.

Wenn eine Accordfolge in Sequenzen nicht correct auszuführen ist, so ist sie frei zu behandeln.

Sequenzen können auch aus Septimenaccorden bestehen.

Erste Abtheilung.

(Fortsetzung aus dem ersten Hefte.)

Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Accorde.

Zweites Capitel.

Die Umkehrungen der Dreiklänge. Der Sextaccord. Der Quartsextaccord.

In unseren bisherigen Arbeiten haben die Accorde immer eine solche Stellung gehabt, dass der Grundton derselben im Bass war; das ist nicht immer nothwendig, es kann in den Bass auch die Terz oder die Quinte des Accordes kommen, z. B.:

103.



Eine solche Stellung des Accordes heisst Umkehrung, Verwechslung, Versetzung.

Da jedes Intervall in den Bass kommen kann, so hat ein jeder Accord soviel Umkehrungen, als er ausser dem Grundton Töne hat; ein Dreiklang also zwei, ein Septimen-Accord drei.

Die Umkehrungen der Accorde haben eigene Namen, sie werden nach den Intervallen benannt, welche die Töne zum jedesmaligen Basston bilden. Mit der Terz des Dreiklanges im Bass entsteht die erste Umkehrung, der Terzsext- oder kurz Sextaccord.

104.



Wenn die Quinte des Accordes der tiefsten Stimme zugetheilt wird, entsteht der Quartsextaccord.



Der Schüler muss die Ausdrücke G r u n d t o n und B a s s t o n unterscheiden.

G r u n d t o n ist derjenige Ton, auf welchem der Accord aufgebaut wurde; er bleibt immer Grundton und kann der tiefste oder höchste Ton des Accordes sein, oder auch in einer Mittelstimme liegen. Basston ist jener Ton, welcher der tiefste des Accordes ist; es kann also die Terz oder Quint, oder auch der Grundton selbst sein.

106.

Im vorstehenden Beispiel, welches den Sextaccord und den Quartsextaccord in verschiedenen Stellungen aufweist, ist bei *a* der Grundton selbst Basston, bei *b* ist es die Terz *e*, und bei *c* die Quinte *g*. Der Sextaccord wird mit der Ziffer $^{6}_{3}$ oder 6, der Quartsextaccord mit $^{6}_{4}$ bezeichnet.

Auf die Bezifferung und Benennungen der Umkehrungen ist es ganz ohne Einfluss, wie weit die Accordtöne über dem Bass liegen, und welche Stellung sie untereinander haben;

ob sie in einer und derselben Octav liegen, ob sie zwei oder mehr Octaven vom Basston entfernt sind; ob die Sext über der Terz oder diese über jener liegt, ist ganz gleichgiltig, wesentlich ist nur der Bass.

Im letzten Beispiel sind bei *b* alle Accorde Sextaccorde, bei *c* Quartsextaccorde.

Wie die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones bezeichnet wird, ist schon auf Seite 11 und 12 des ersten Heftes gesagt worden. Diese Regeln gelten auch bei den Umkehrungen.

In Betreff der Verdopplung von Accordtönen gelten im Allgemeinen dieselben Regeln, wie bei Grundaccorden; der Grundton des Stammaccordes, im Sextaccord die Sext, ist der geeignetste dazu, nächst ihm die Quinte (Terz des Sextaccordes).

Die Terz (besonders die grosse) des Stammaccordes, Basston im Sextaccord, wird, weil sie zu scharf hervorklingt, in der Regel nicht verdoppelt; sie kann jedoch auch verdoppelt werden, wenn besondere Gründe dafür vorhanden sind, z. B. Vermeidung falscher Fortschreitungen, u. a., und wenn sie nicht Leitton der Tonart ist, wie im Dominantdreiklang, in welchem Falle sie nicht verdoppelt werden darf.

Besser zur Verdopplung wegen ihres milderen Klanges eignet sich die kleine Terz, Basston im Sextaccord des Moll- und des verminderten Dreiklanges.

107.

a. | b. gut. | nicht gut.

6 6 6/4 6/4 6/4

In der zweiten Umkehrung des Dreiklanges, dem Quartsextaccord, ist der Basston, Quinte des Stammaccordes, am besten zu verdoppeln.

Von den drei Accorden bei *b* des letzten Beispieles klingt der letzte am wenigsten gut.

Als vorbereitende Uebung für die Arbeiten mit Umkehrungen hat der Schüler folgende Aufgaben zu lösen, und zwar schriftlich auf dem Papier und praktisch auf dem Instrumente:

1. Er bilde auf jeder Stufe einer jeden Dur- und einer jeden Molltonart einen Sext- und einen Quartsextaccord und bezeichne, ob es ein Dur- oder Moll-, ein verminderter oder übermässiger Dreiklang, was sein Grundton ist und auf welcher Stufe er sich befindet. Beispiel:

In C-dur:

108.

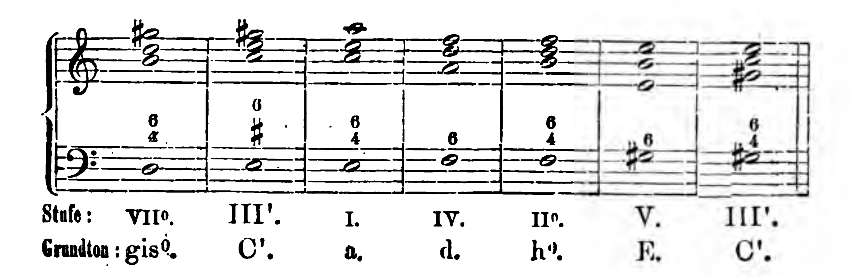
Stufe:	VI.	IV.	VII°.	V.	I.	VI.	II.
Grundton:	a.	F.	h°.	G.	C.	a.	d.

Stufe:	VII°.	III.	I.	IV.	II.	V.	III.
Grundton:	h°.	e.	C.	F.	d.	G.	e.

In A-moll.

109.

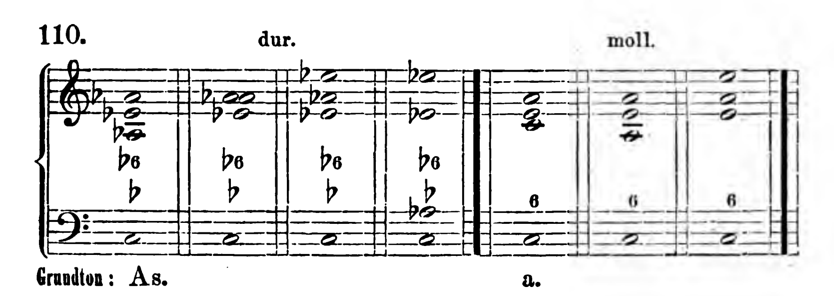
Stufe:	VI.	IV.	VII°.	V.	I.	VI.	II°.
Grundton:	F.	d.	gis°.	E.	a.	F.	h.

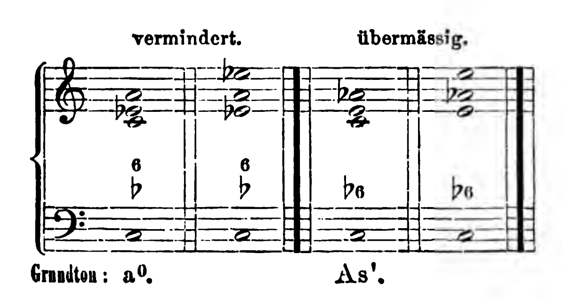


2. Er bilde auf jedem Tone den Sextaccord eines Dur-, eines Moll-, eines verminderten und eines übermässigen Dreiklanges, und lerne diese Accorde beziffern. Die Grundtöne sind unterhalb der Accorde durch Buchstaben zu bezeichnen.

Diese Umkehrungs-Accorde sind in verschiedenen Lagen und mit verschiedenen Verdopplungen der Intervalle auszuführen, wie es das folgende Beispiel aufweist.

Sextaccorde auf dem Basston c.





Quartsextaccorde auf dem Basston c.

111. dur. moll. verm. überm.

Grundton: F. f. fis⁰. Fes'.

Ueber verdeckte Quinten und Octaven.

Die im ersten Hefte Seite 25 gegebenen Erläuterungen über verdeckte Quinten und Octaven sind, da sie sich nur auf Grundaccorde beziehen, für die bevorstehenden Aufgaben, welche sich mit Umkehrungen beschäftigen, nicht ausreichend und bedürfen daher hier einer Ergänzung.

Die Umstände, unter welchen verdeckte Quinten und Octaven auftreten können, sind so mannigfach, dass es unmöglich ist, für alle Fälle ganz bestimmte Merkmale ihrer Zu- oder Unzulässigkeit aufzustellen; es können nur Andeutungen gegeben werden, was bei ihrer Beurtheilung zu berücksichtigen ist.

Zu berücksichtigen sind:

1. Die Stimmschritte; ob eine und welche Stimme springt und welche stufenweise fortschreitet.

2. Die Stimmenart; ob die Quinten und Octaven zwischen den äusseren oder inneren, oder zwischen einer äusseren und einer inneren Stimme vorkommen.

3. Die Accordstellung; ob die Accorde Grundaccorde oder Umkehrungen sind.

Daraus lassen sich folgende näheren Bestimmungen ableiten, nach welchen sich der Schüler bei der Ausarbeitung der bevorstehenden Aufgaben zu richten hat.

1.

Verdeckte Quinten und Octaven, deren obere Stimme stufenweise schreitet, sind erlaubt, gleichviel in welchen Stimmen sie auftreten und ob sie zwischen Grundaccorden oder Umkehrungen vorkommen.



Die Fälle bei *d, e* und *f* sind die weniger guten, weil alle Stimmen in einer Richtung fortschreiten. Das Liegenlassen, oder die Gegenbewegung auch nur einer Stimme verbessert den Satz sogleich.



Die Führung aller vier Stimmen in einer Richtung ist überhaupt möglichst zu vermeiden; sie ist nur über zwei Accorde zulässig.

Sequenzen Grundtöne und Basstöne übereinstimmend regelmässig fort. Z. B.:



Die regelmässige Fortschreitung der Grundtöne allein genügt auch wieder nicht:



In diesem Sätzchen gibt es keine Sequenzen, obwohl die Grundtöne regelmässig fortschreiten.

Noch ein Beispiel.

Um zu erkennen, ob dieser Bass, es ist die 9. Aufgabe aus Nr. 175:



aus Sequenzen besteht, führen wir ihn nach obiger Anweisung aus:



Die Grundtöne im ersten Takte sind I–VII°, eine Stufe fallend, im zweiten I–II, eine Stufe steigend; es ist also der zweite Takt nicht die Sequenz vom ersten. Im dritten Takt wieder eine Stufe steigend, mithin ist der dritte Takt die Sequenz vom zweiten, und zwar ist sie um eine Terz höher durchgeführt; denn das Sequenzmotiv im zweiten Takte beginnt mit *e*, die Sequenz im dritten Takte mit *g*. Die bloss um eine Secunde höher durchgeführte Sequenz würde *f g* heissen:



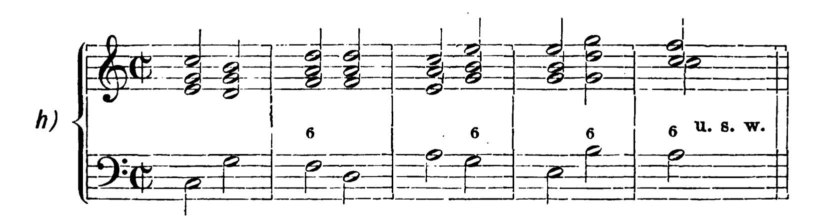
Die Grundtöne des vierten Taktes sind V–I, eine Quint fallend, also keine Sequenz des dritten. In diesem Beispiele kommt nur eine Sequenz vor, und zwar im dritten Takte. Der zweite Takt hat das Sequenzmotiv, der dritte die Sequenz.

Die Sequenzen in den Beispielen *b)* und *e)* bestehen aus je zwei Accorden; es kann aber auch aus drei Accorden bestehende Sequenzen geben:



Hier sehen wir den Bass im ersten Takte zuerst einen Quintenschritt aufwärts machen, und dann eine Stufe fallen. Diese Bassschritte werden im zweiten und dritten Takte jedesmal um eine Stufe höher wiederholt. Auf den ersten Blick würde man auf Sequenzen schliessen können; wenn man aber die Ziffern oder die Grundtöne betrachtet, so wird man gewahr, dass nur der zweite Takt eine Sequenz ist, der dritte Takt aber etwas ganz Anderes enthält, und demnach freie, von den Stimmschritten der ersten zwei Takte abweichende Schritte zulässt.

Ausser den im Vorgehenden gezeigten Merkmalen der Sequenzen gibt es aber noch ein Drittes, welches in Rechnung gebracht werden muss, es ist das Metrum. Denken wir uns das Sätzchen aus *g)* in einen zweitheiligen Takt gebracht:



so wird es total umgewandelt.

Bei Sequenzen ist demnach dreierlei zu berücksichtigen:

1. Die Basstonschritte.

2. Die Grundtonschritte, welche beide einheitlich, consequent fortschreiten müssen.

3. Das Metrum.

Die Glieder des Grundmotivs müssen bei der Wiederholung auf die gleichen Takttheile fallen.

Dass bei Sequenzen die Verdopplung des Leittons gestattet ist, ist schon früher bemerkt worden.

Jeder andere Fehler ist aber zu vermeiden und, wenn unvermeidlich, nur unter den auf Seite 75 u. s. w. angeführten Bedingungen gestattet.

Wenn eine Accordfolge in Sequenzen nicht correct auszuführen ist, so ist sie frei zu behandeln.

Sequenzen können auch aus Septimenaccorden bestehen.

Erste Abtheilung.

(Fortsetzung aus dem ersten Hefte.)

Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Accorde.

Zweites Capitel.

Die Umkehrungen der Dreiklänge. Der Sextaccord. Der Quartsextaccord.

In unseren bisherigen Arbeiten haben die Accorde immer eine solche Stellung gehabt, dass der Grundton derselben im Bass war; das ist nicht immer nothwendig, es kann in den Bass auch die Terz oder die Quinte des Accordes kommen, z. B.:

103. 

Eine solche Stellung des Accordes heisst Umkehrung, Verwechslung, Versetzung.

Da jedes Intervall in den Bass kommen kann, so hat ein jeder Accord soviel Umkehrungen, als er ausser dem Grundton Töne hat; ein Dreiklang also zwei, ein Septimen-Accord drei.

Die Umkehrungen der Accorde haben eigene Namen, sie werden nach den Intervallen benannt, welche die Töne zum jedesmaligen Basston bilden. Mit der Terz des Dreiklanges im Bass entsteht die erste Umkehrung, der Terzsext- oder kurz Sextaccord.

104. 

Wenn die Quinte des Accordes der tiefsten Stimme zugetheilt wird, entsteht der Quartsextaccord.



Der Schüler muss die Ausdrücke Grundton und Basston unterscheiden.

Grundton ist derjenige Ton, auf welchem der Accord aufgebaut wurde; er bleibt immer Grundton und kann der tiefste oder höchste Ton des Accordes sein, oder auch in einer Mittelstimme liegen. Basston ist jener Ton, welcher der tiefste des Accordes ist; es kann also die Terz oder Quint, oder auch der Grundton selbst sein.

106.

3. a. b.

c.

Im vorstehenden Beispiel, welches den Sextaccord und den Quartsextaccord in verschiedenen Stellungen aufweist, ist bei *a* der Grundton selbst Basston, bei *b* ist es die Terz *e*, und bei *c* die Quinte *g*. Der Sextaccord wird mit der Ziffer $\frac{6}{3}$ oder 6, der Quartsextaccord mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet.

Auf die Bezifferung und Benennungen der Umkehrungen ist es ganz ohne Einfluss, wie weit die Accordtöne über dem Bass liegen, und welche Stellung sie untereinander haben;

ob sie in einer und derselben Octav liegen, ob sie zwei oder mehr Octaven vom Basston entfernt sind; ob die Sext über der Terz oder diese über jener liegt, ist ganz gleichgiltig, wesentlich ist nur der Bass.

Im letzten Beispiel sind bei *b* alle Accorde Sextaccorde, bei *c* Quartsextaccorde.

Wie die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones bezeichnet wird, ist schon auf Seite 11 und 12 des ersten Heftes gesagt worden. Diese Regeln gelten auch bei den Umkehrungen.

In Betreff der Verdopplung von Accordtönen gelten im Allgemeinen dieselben Regeln, wie bei Grundaccorden; der Grundton des Stammaccordes, im Sextaccord die Sext, ist der geeignetste dazu, nächst ihm die Quinte (Terz des Sextaccordes).

Die Terz (besonders die grosse) des Stammaccordes, Basston im Sextaccord, wird, weil sie zu scharf hervorklingt, in der Regel nicht verdoppelt; sie kann jedoch auch verdoppelt werden, wenn besondere Gründe dafür vorhanden sind, z. B. Vermeidung falscher Fortschreitungen, u. a., und wenn sie nicht Leitton der Tonart ist, wie im Dominantdreiklang, in welchem Falle sie nicht verdoppelt werden darf.

Besser zur Verdopplung wegen ihres milderen Klanges eignet sich die kleine Terz, Basston im Sextaccord des Moll- und des verminderten Dreiklanges.

107.

In der zweiten Umkehrung des Dreiklanges, dem Quartsextaccord, ist der Basston, Quinte des Stammaccordes, am besten zu verdoppeln.

Von den drei Accorden bei *b* des letzten Beispieles klingt der letzte am wenigsten gut.

Als vorbereitende Uebung für die Arbeiten mit Umkehrungen hat der Schüler folgende Aufgaben zu lösen, und zwar schriftlich auf dem Papier und praktisch auf dem Instrumente:

1. Er bilde auf jeder Stufe einer jeden Dur- und einer jeden Molltonart einen Sext- und einen Quartsextaccord und bezeichne, ob es ein Dur- oder Moll-, ein verminderter oder übermässiger Dreiklang, was sein Grundton ist und auf welcher Stufe er sich befindet. Beispiel:

In C-dur:

108.

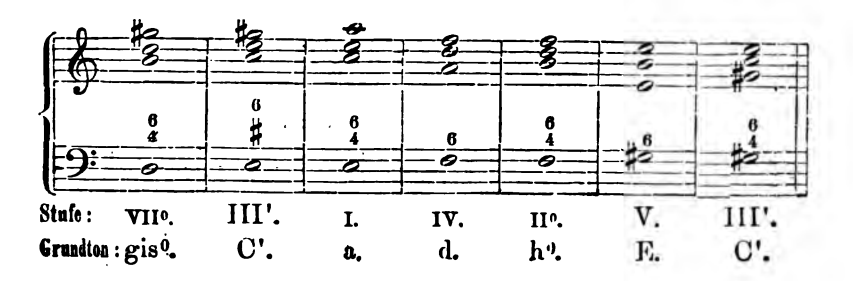
	6	6/4	6	6/4	6	6/4	6
Stufe:	VI.	IV.	VII°.	V.	I.	VI.	II.
Grundton:	a.	F.	h°.	G.	C.	a.	d.

	6/4	6	6/4	6	6/4	6	6/4
Stufe:	VII°.	III.	I.	IV.	II.	V.	III.
Grundton:	h°.	e.	C.	F.	d.	G.	e.

In A-moll.

109.

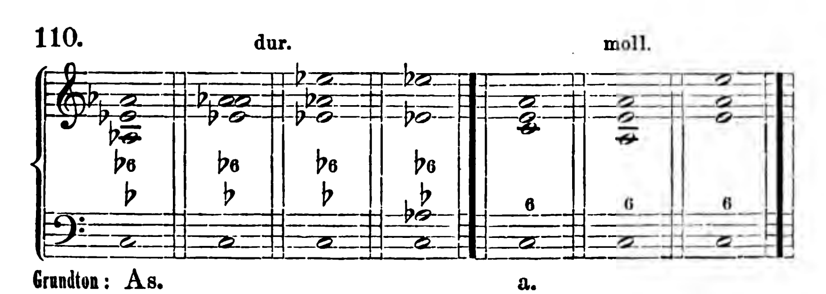
	6	6/4	6	6/4	6	6/4	6
Stufe:	VI.	IV.	VII°.	V.	I.	VI.	II°.
Grundton:	F.	d.	gis°.	E.	a.	F.	h.

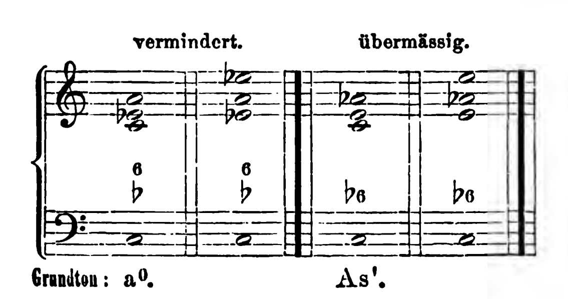


2. Er bilde auf jedem Tone den Sextaccord eines Dur-, eines Moll-, eines verminderten und eines übermässigen Dreiklanges, und lerne diese Accorde beziffern. Die Grundtöne sind unterhalb der Accorde durch Buchstaben zu bezeichnen.

Diese Umkehrungs-Accorde sind in verschiedenen Lagen und mit verschiedenen Verdopplungen der Intervalle auszuführen, wie es das folgende Beispiel aufweist.

Sextaccorde auf dem Basston c.





Quartsextaccorde auf dem Basston c.

111. dur. moll. verm. überm.

Grundton: F. f. fis⁰. Fes'.

Ueber verdeckte Quinten und Octaven.

Die im ersten Hefte Seite 25 gegebenen Erläuterungen über verdeckte Quinten und Octaven sind, da sie sich nur auf Grundaccorde beziehen, für die bevorstehenden Aufgaben, welche sich mit Umkehrungen beschäftigen, nicht ausreichend und bedürfen daher hier einer Ergänzung.

Die Umstände, unter welchen verdeckte Quinten und Octaven auftreten können, sind so mannigfach, dass es unmöglich ist, für alle Fälle ganz bestimmte Merkmale ihrer Zu- oder Unzulässigkeit aufzustellen; es können nur Andeutungen gegeben werden, was bei ihrer Beurtheilung zu berücksichtigen ist.

Zu berücksichtigen sind:

1. Die Stimmschritte; ob eine und welche Stimme springt und welche stufenweise fortschreitet.

2. Die Stimmenart; ob die Quinten und Octaven zwischen den äusseren oder inneren, oder zwischen einer äusseren und einer inneren Stimme vorkommen.

3. Die Accordstellung; ob die Accorde Grundaccorde oder Umkehrungen sind.

Daraus lassen sich folgende näheren Bestimmungen ableiten, nach welchen sich der Schüler bei der Ausarbeitung der bevorstehenden Aufgaben zu richten hat.

1.

Verdeckte Quinten und Octaven, deren obere Stimme stufenweise schreitet, sind erlaubt, gleichviel in welchen Stimmen sie auftreten und ob sie zwischen Grundaccorden oder Umkehrungen vorkommen.



Die Fälle bei *d, e* und *f* sind die weniger guten, weil alle Stimmen in einer Richtung fortschreiten. Das Liegenlassen, oder die Gegenbewegung auch nur einer Stimme verbessert den Satz sogleich.

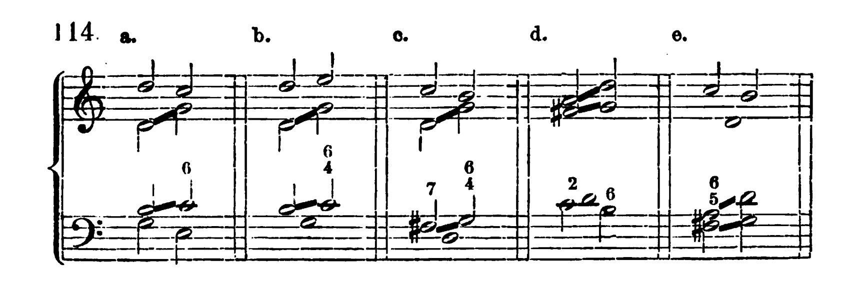


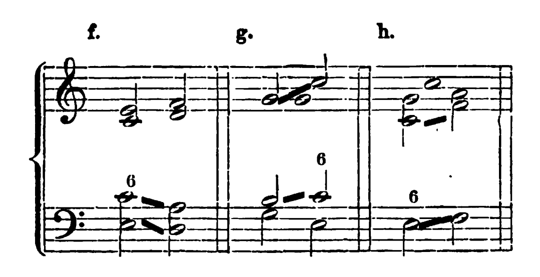
Die Führung aller vier Stimmen in einer Richtung ist überhaupt möglichst zu vermeiden; sie ist nur über zwei Accorde zulässig.

In den Takten bei *b* Nr. 112 schreiten zwar auch alle Stimmen in einer Richtung, es ist jedoch da der verbessernde Umstand, dass die Octave über einen Halbton erscheint, was milder klingt, als wenn die Oberstimme der Octave einen Ganzton fortschreitet wie bei *d*, *e* und *f*.

2.

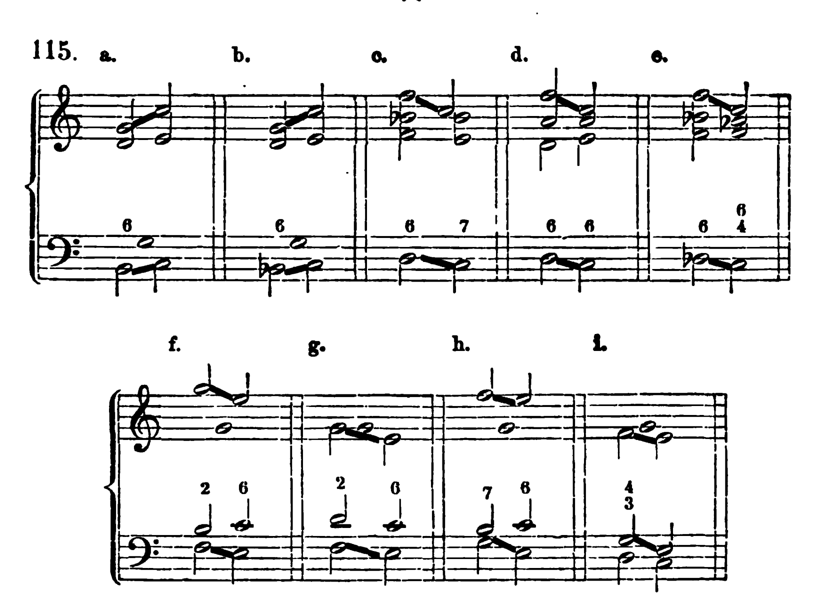
Verdeckte Quinten und Octaven, deren obere Stimme springt, sind erlaubt, wenn sie zwischen den inneren Stimmen oder zwischen einer äusseren und einer inneren Stimme liegen, und wenn die anderen Stimmen in der Gegenbewegung schreiten, oder wenn auch nur eine in der Gegenbewegung schreitet oder liegen bleibt.





3.

Verdeckte Octaven in den äusseren Stimmen, deren obere Stimme springt, sind erlaubt, wenn der Bass eine Stufe, oder noch besser, einen Halbton fortschreitet (*a*) und der zweite Accord ein Grundaccord (*a, b, c*) ist;

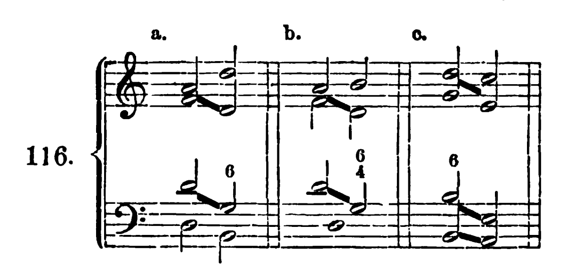


wenn jedoch der zweite Accord eine Umkehrung ist (*d, e*), so sind sie zu vermeiden.

Auf die verdeckte Octave bei *f* machen wir besonders aufmerksam, es ist die über die Septime; dieselbe ist in allen Stimmen (*f, g, h, i*) auch in den Mittelstimmen fehlerhaft.

4.

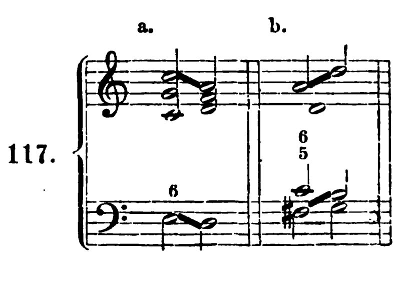
Verdeckte Quinten und Octaven, deren beide Stimmen springen, sind erlaubt, wenn sie in den Mittelstimmen vorkommen, und wenn die anderen Stimmen in der Gegenbewegung fortschreiten oder liegen bleiben (*a, b*).



Bei Führung aller Stimmen in einer Richtung sind sie jedoch fehlerhaft (*c*).

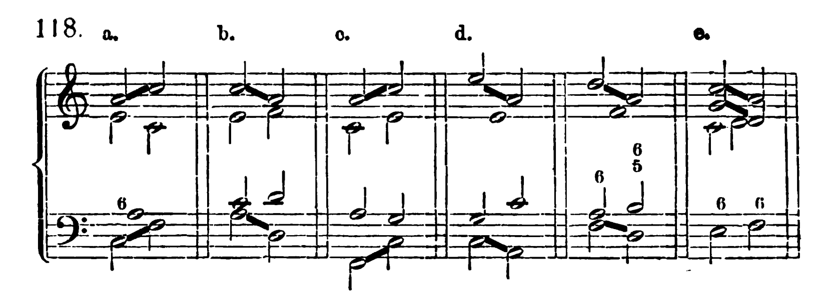
5.

Fehlerhaft sind verdeckte Quinten in den äusseren Stimmen, wenn die obere Stimme springt.



6.

Fehlerhaft sind ferner verdeckte Quinten und Octaven in den äusseren Stimmen oder in einer äusseren und einer Mittelstimme, wenn beide Stimmen springen.



Hier müssen wir auch noch einmal auf die Accordfolge II—V zurückgreifen. Als Grund ihres üblen Klanges wurde auf Seite 26 des ersten Heftes die diatonische Folge der zwei grossen Terzen oder kleinen Sexten bezeichnet.



Da dieselben auch bei den Umkehrungen zum Vorschein kommen, so sei hiermit daran erinnert, dass sie, als schlecht klingend, auch hier zu vermeiden sind. Hier einige Beispiele:

120.

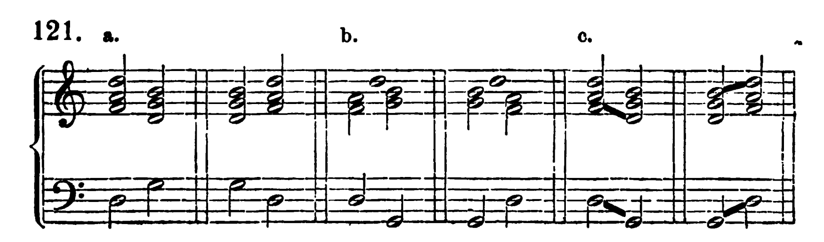






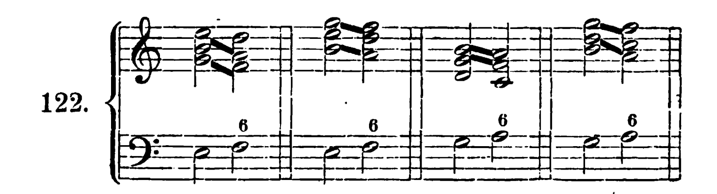
Diese Accordfolge lässt sich auch in Grundaccorden in dem Falle besser ausführen, wenn der Bass einen Quartenschritt (*a*), Nr. 121, als wenn er einen Quintenschritt macht (*b*), wo entweder die zwei grossen Terzen (*b*), oder kleinen Sexten (*e*), oder parallele Fortschreitung aller vier Stimmen und dadurch verdeckte Quinten und Octaven (*c*) zum Vorschein kommen. Wenn es nicht möglich ist, diesen Fehler durch eine Umkehrung (*d*) zu verbessern, so ist die Führung bei *b* der bei *c* vorzuziehen.

121. a.





Die diatonische Folge von zwei grossen Terzen oder kleinen Sexten kann auch in anderen Accordverbindungen vorkommen, doch klingt sie nirgends so hässlich, als zwischen der zweiten und fünften Stufe. Z. B.:

122. 

Die Vermeidung dieser Fehler, welche sich auf den Tritonus gründen, wird zwar dem Schüler nicht zum unverbrüchlichen Gesetz gemacht, jedoch angelegentlichst empfohlen; dort, wo sie nicht zu vermeiden sind, sind sie durch Striche zu bezeichnen.

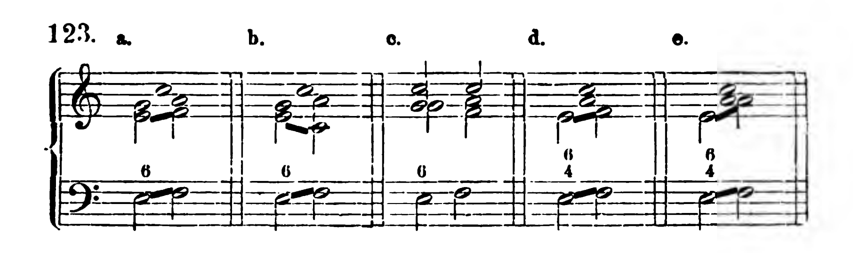
Nun gehen wir zu den praktischen Aufgaben über.

Für die Ausarbeitung derselben sind etwa folgende Regeln aufzustellen, welche sich zum Theil an die im ersten Hefte Seite 8 und 9 gegebenen stützen:

1. Der gemeinschaftliche Ton zweier Accorde bleibt in derselben Stimme liegen und kann als Ganze geschrieben werden; jede der übrigen Stimmen schreitet auf den ihr zunächst liegenden Ton des neuen Accordes fort.

2. Sollten jedoch durch diesen Schritt Fehler (Quinten, Octaven oder Einklang, verdeckt oder offen) entstehen, so muss die Stimme

auf einen entfernteren Ton, entweder in derselben oder in der entgegengesetzten Richtung schreiten. *)





Da in unseren Aufgaben der Bass gegeben ist und nicht geändert werden darf, so ist bei vorkommenden Fehlern zwischen ihm und einer oberen Stimme stets die letztere zu ändern. Wenn Fehler zwischen zwei von den oberen Stimmen oder zwischen allen drei vorkommen, so steht es meistens frei, entweder die obere oder die untere Stimme zu ändern.



---

*) Eine grössere Freiheit in der Stimmenführung wird sich mit der Zeit ergeben.

Die Octaven bei *a* in Nr. 123 sind bei *b* dadurch vermieden, dass der Tenor statt auf *f* in entgegengesetzter Richtung auf *c* fortschreitet; bei *c* sind dieselben Octaven dadurch vermieden, dass der Tenor im ersten Accorde *g* statt *e* bekam. Bei *e* macht der Tenor statt des kleinsten Schrittes *e f* den grösseren *e a*, um die Octaven zu vermeiden.

Der verdeckten Octave bei *a* und *f*, die jedoch zu den erlaubten gehört, ist dadurch ausgewichen, dass statt des *c* des Soprans das *c* des Tenors liegen blieb, und dann Sopran und Alt in Gegenbewegung zum Bass geführt sind.

Es gibt auch Fälle, wo der Verbindungston nicht liegen bleiben kann, z. B.:



Der Verbindungston zwischen dem ersten und zweiten Accord bei *a* ist *h*; weil er Leitton ist, und weil er im zweiten Accord im Bass ist, so darf er in den oberen drei Stimmen nicht vorkommen, und es muss daher der Alt auf *d* oder *g* schreiten. Bei *c* kann der Verbindungston *h* liegen bleiben, denn er kommt im zweiten Accorde nicht im Bass vor.

Jedes der Beispiele ist vom Schüler nicht allein in mehreren Tonarten zu schreiben, sondern auch aus dem Kopfe zu spielen; er gebe ferner Rechenschaft über den Gang der Stimmen (welche steigen, welche fallen, ob sie stufenweise oder sprungweise fortschseiten, und über die Vordopplung der Intervalle.

Anmerkung. Wo in den Notenbeispielen neben den grossen Noten kleine Viertelnoten stehen, bedeutet es entweder oder.

I.

Verbindung der Hauptdreiklänge in Dur.

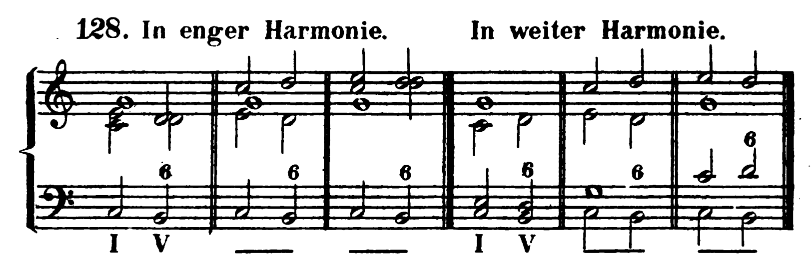
Erste und fünfte Stufe.

Regel: Der Verbindungston bleibt in derselben Stimme und wird als Ganze Note geschrieben.





In den vorstehenden Beispielen ist im Sextaccord die Sext (Grundton des Stammaccordes) verdoppelt, in den nachfolgenden ist es die Terz (die Quinte des Stammaccordes.)



Man sieht an diesen Harmoniefolgen, welche alle brauchbar sind, die Mannigfaltigkeit der Stimmführung über einem und demselben Bassschritt bei nur zwei verschiedenen Accorden.

Wir wollten dieses erste Beispiel möglichst erschöpfend geben, in den nachfolgenden werden wir uns auf die nothwendigsten Fälle beschränken und alles Weitere dem Ermessen des Lehrers und dem Fleisse des Schülers anheimstellen.

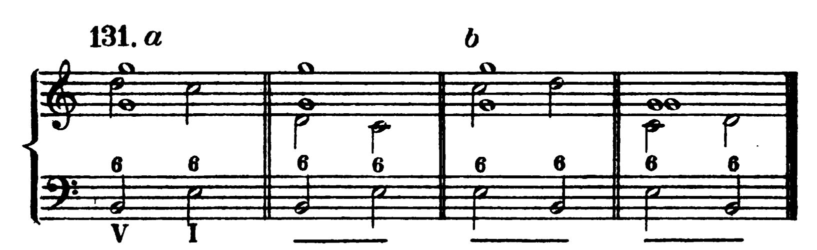


Fünfte — erste Stufe.



In der Accordfolge Sextaccord-Sextaccord der letzten zwei Beispiele ist in beiden Accorden dasselbe Intervall verdoppelt, nämlich zuerst die Sext und dann in beiden die Terz. Es könnte in einigen Lagen auch so stattfinden, dass im ersten Accorde die Sext und im zweiten die Terz, oder im ersten die Terz und im zweiten die Sext verdoppelt wird.

Im folgenden Beispiel geben wir einige Accordfolgen mit dieser Verdopplung.

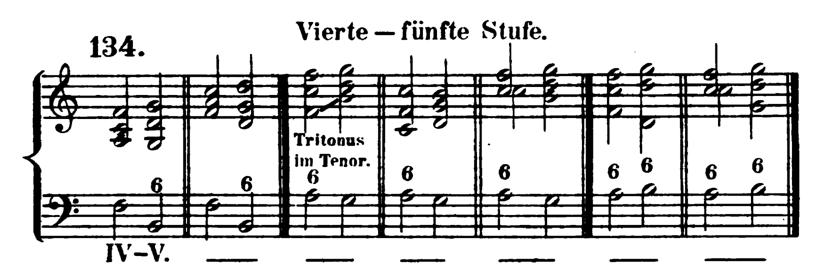


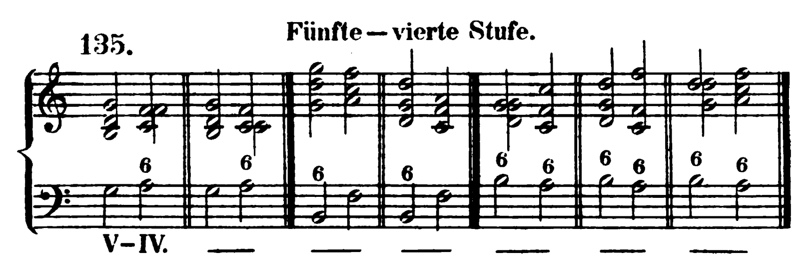
Bei a ist im ersten Accorde die Sext, im zweiten die Terz verdoppelt, bei b ist es umgekehrt.

Erste — vierte Stufe.









Im letzten Takt ist die Terz des zweiten Accordes verdoppelt, was zwar, weil es ein Duraccord ist, gegen die Regel verstösst, aber wie wir schon von Seite 71 her wissen, doch vorkommen kann.

II.

Verbindung der Hauptdreiklänge in Moll.



137. Fünfte — erste Stufe.

V - I.

138. Erste — vierte Stufe.

I - IV.

139. Vierte — erste Stufe.

IV - I.

140. Vierte — fünfte Stufe.

NB. 1. NB. 2.

IV - V.

Bei NB. 1 kommt im Bass der übermässige Secundenschritt vor. Wenn es nicht passt ihn durch Abwärtsführung des Basses in den verminderten Septimenschritt, wie in den vorhergehenden Takten umzuwandeln, so kann bei steigender Tonfolge das *f* in *fis* verwandelt werden wie bei NB. 2.

141. Fünfte — vierte Stufe.



III.

Uebungen mit dem Quartsextaccord:

Die zweite Umkehrung des Dreiklangs, der Quartsextaccord, tritt weit seltener auf als der Sextaccord. Am häufigsten wird er bei den Schlussbildungen angewendet, und steht dann vor dem Dominantaccord.

Die Quartsextaccorde der drei Hauptdreiklänge Tonika, Dominante und Subdominante zeigen sich als die natürlichsten und daher brauchbarsten, während jene der andern Dreiklänge seltener vorkommen. Der Quartsextaccord tritt meistens bei liegenbleibendem oder stufenweis fortschreitendem Bass auf.

In den nächstfolgenden Aufgaben Nº 142–153 werden wir uns nur mit den Quartsextaccorden der drei Hauptdreiklänge befassen.

In Dur.



144. 145.

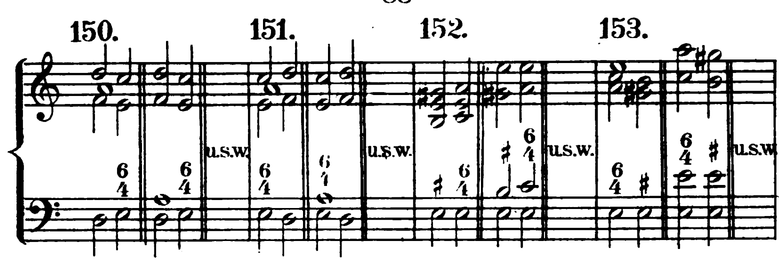
6 4 u.s.w. 6 4 u.s.w. 6 4 u.s.w. 6 4 u.s.w.

In Moll.

146. 147. 148. 149.

6 4 6 4 u.s.w. 6 4 6 4 u.s.w. 6 4 6 4 u.s.w. 6 4 6 4 u.s.w.

Anm. Diese Aufgaben sind so wie sie hier stehen, von verschiedenen Lagen anfangend, in allen Tonarten, in enger und in weiter Harmonie vom Schüler auch auf dem Instrumente einzuüben.



IV.

Uebungen mit dem Sext=und mit dem Quartsextaccord mit Haupt= und mit Nebendreiklängen.

In den folgenden Aufgaben sind die Stufen der Tonart *C dur* als Basstöne genommen; dieselben geben in der durch die Generalbassschrift bestimmten Ausführung alle Dreiklänge der Tonart in ihrer Grundgestalt und in ihren Umkehrungen. Jeder dieser Bässe ist ausser in *C dur* noch in drei oder vier anderen Tonarten auszuarbeiten.

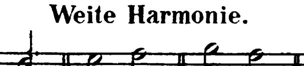
Die Methode der Arbeit ist folgende:

Zuerst werden die Basstöne notirt, dann werden die Ziffern der Generalbassschrift aufgeschrieben, dann kommen die Accorde darüber, und zuletzt die römischen Ziffern, welche die Stufe der Tonart und die Art des Dreiklangs, (ob er dur, moll, vermindert oder übermässig ist) bezeichnen.

In Dur.

154. Bass: 1. und 2. Stufe. Enge Harmonie.









Der Sextaccord auf dem Tone *d* in den vorhergehenden Beispielen gibt den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe in *C*. Da der Grundton dieses Accordes als Leitton der Tonart nicht verdoppelt werden darf, so bleibt zur Verdopplung nur der Basston *d* (Terz des Stammaccordes) oder die Terz *f* (Quinte des Stammaccordes) übrig.

c d e f

VI–II. II VI. VI VII°. VII° VI.

g h i k

VI–V. V–VI. IV–VII°. VII°–IV.

155. Bass: 2. und 3. Stufe.

a b c* d **

II – I. I – II. VII° III. III – VII°.

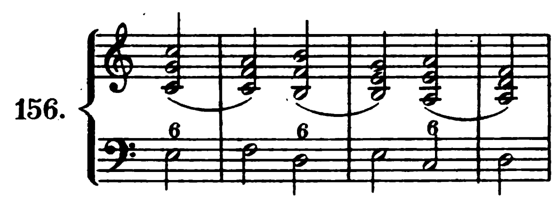
e f g *

VII° – I. I – VII°. VII° – VI.



In den mit * bezeichneten Takten dieser Aufgabe ist der Leitton verdoppelt, was hier sein kann, weil der tonische Dreiklang nicht nachfolgt; in den mit ** bezeichneten Takten ist das nur bedingungsweise möglich, in so fern nämlich der tonische Dreiklang nicht nachfolgt, z. B.

156.



157. Bass: 3. und 4. Stufe.

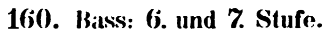


158. Bass: 4. und 5. Stufe.

159. Bass: 5. und 6. Stufe.





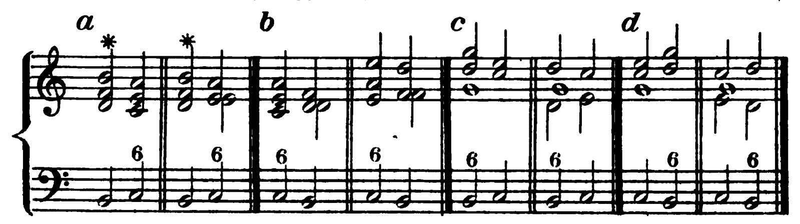

160. Bass: 6. und 7. Stufe.







161. Bass: 7. und 8. Stufe.

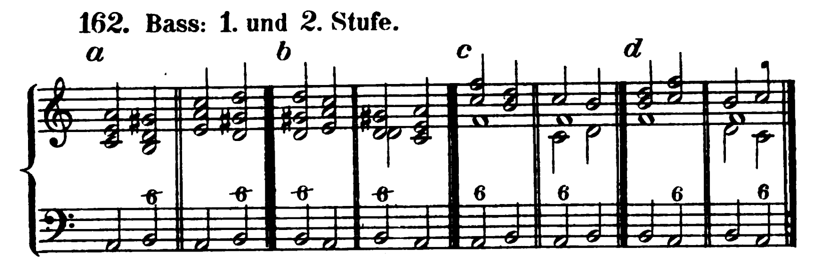


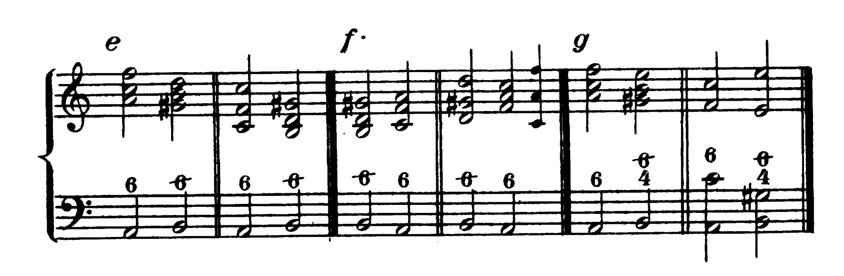




In Moll.

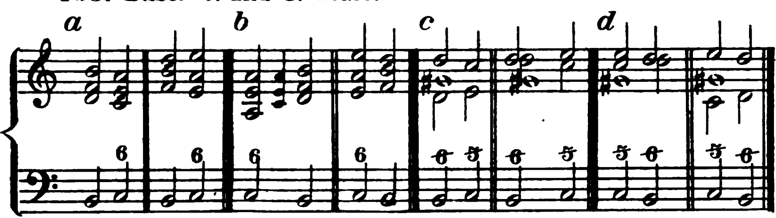
162. Bass: 1. und 2. Stufe.

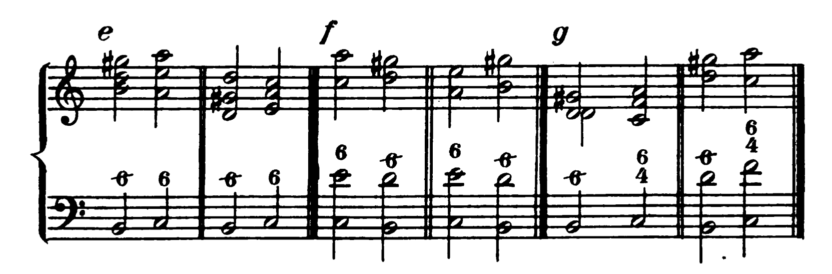


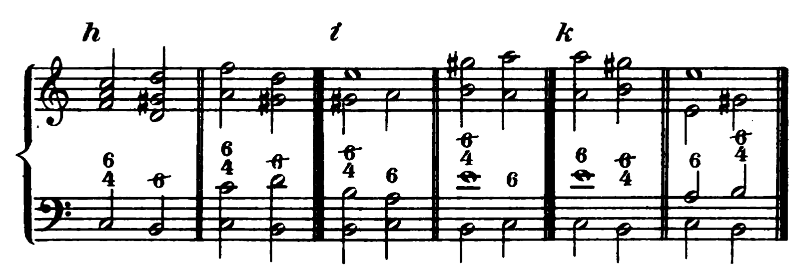




163. Bass: 2. und 3. Stufe.







In der vorigen und in der folgenden Aufgabe kommt wiederholt der übermässige Dreiklang vor. Wir weisen hier auf das zurück, was im ersten Heft Seite 23 über diesen Accord gesagt wurde und knüpfen daran noch folgende Bemerkung: Jedes übermässige Intervall wird entweder aufgelöst (*a*), oder es übergeht als Bestandtheil des nächsten Accordes in diesen, muss aber dann in derselben Stimme bleiben (*b*). In diesem Falle ist die Auflösung verzögert.

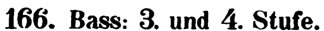
164. 

Bei *a* der Aufgabe № 166 folgt dem übermässigen Dreiklang eine Harmonie, in welcher das *gis* gar nicht vorkommt. Die Fortsetzung könnte man sich etwa so wie in № 165

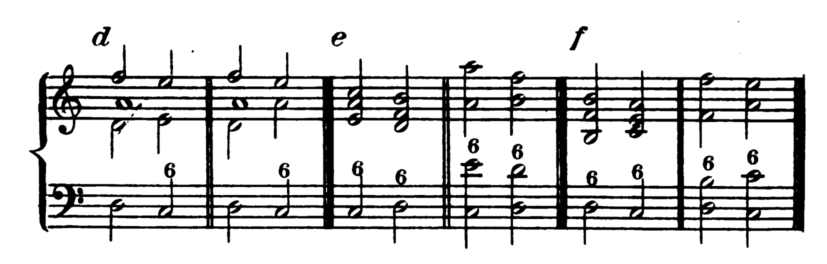


oder auf eine ähnliche Weise denken.

Die Auflösung der übermässigen Quinte ist auch hier durch einen eingeschobenen Accord verzögert.


166. Bass: 3. und 4. Stufe.







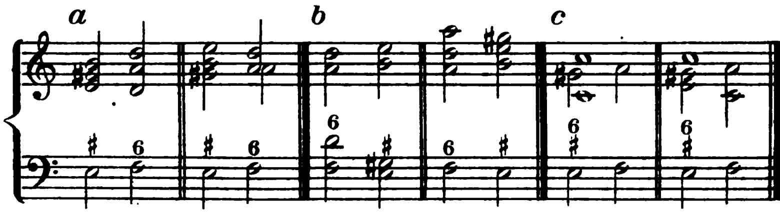
167. Bass: 4. und 5. Stufe.



e f g

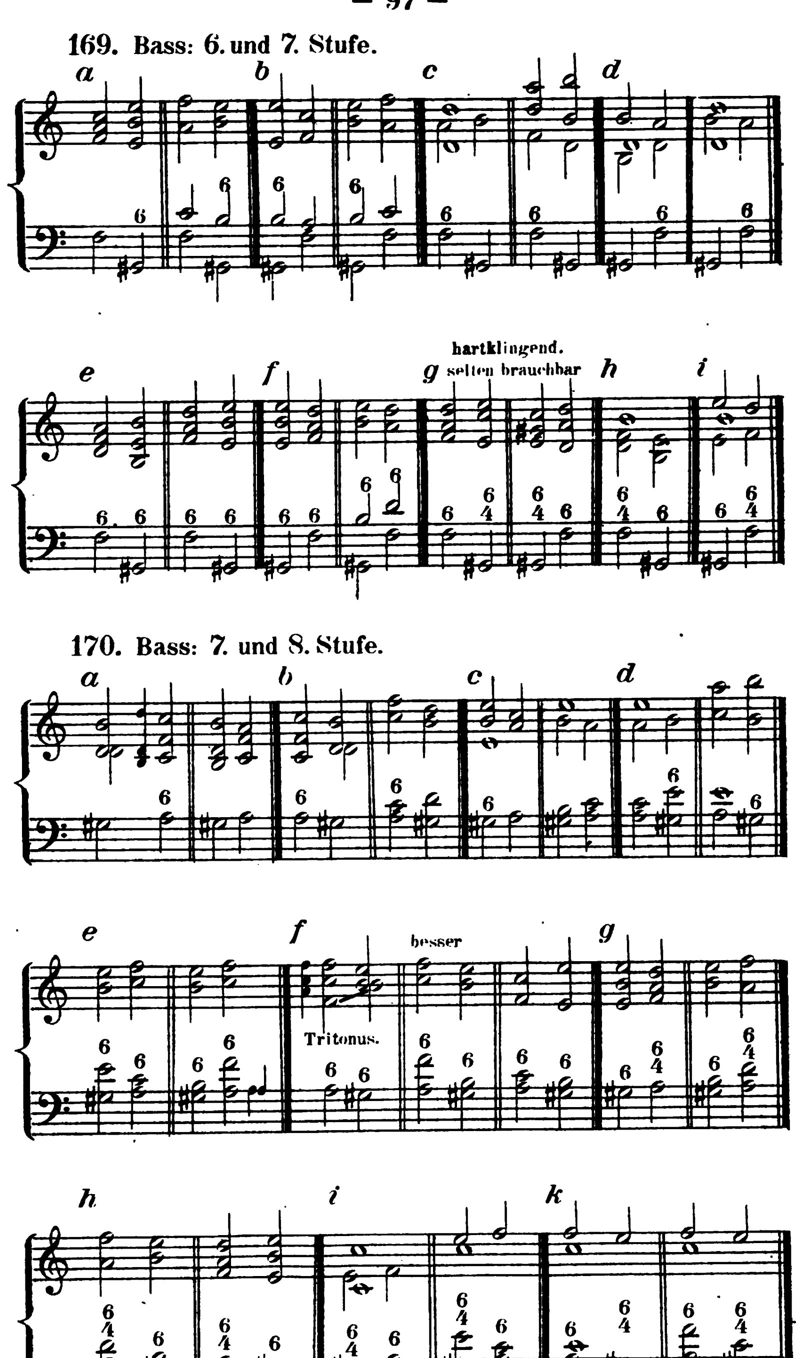
h i k

168. Bass: 5. und 6. Stufe.

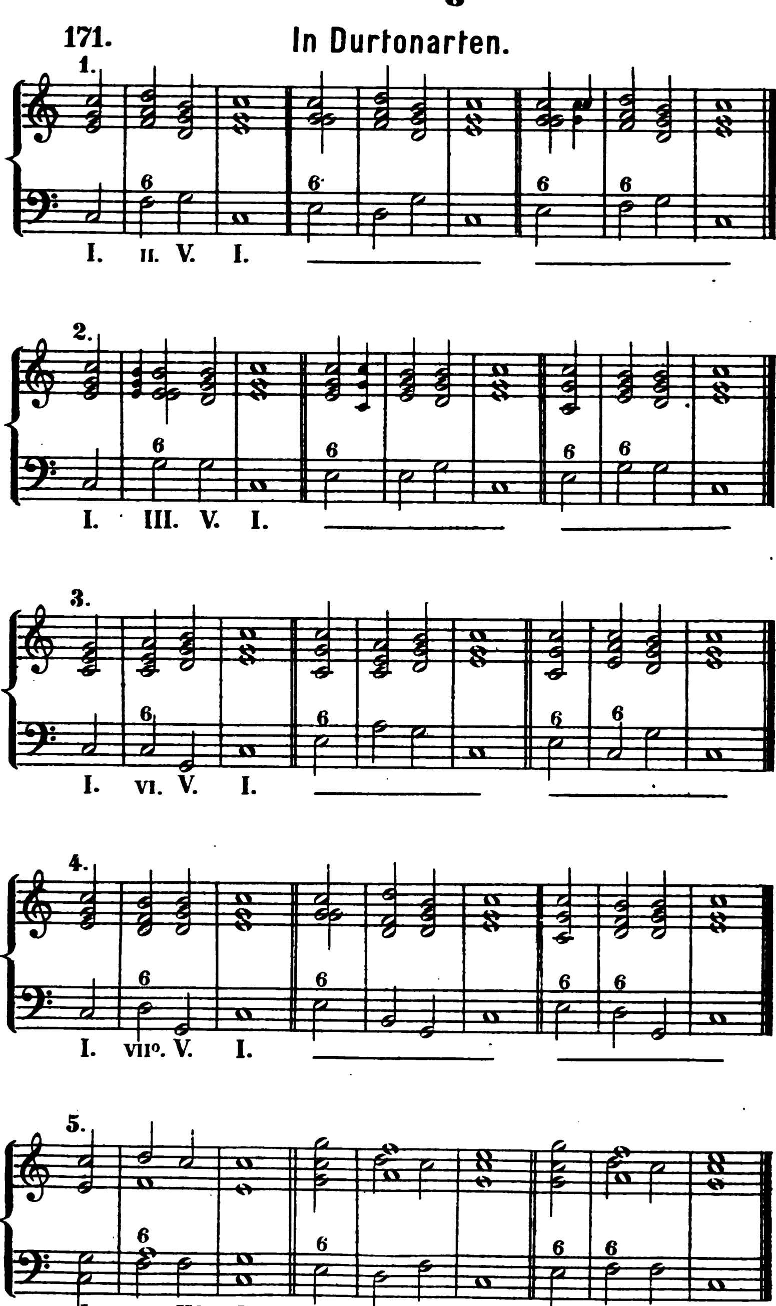




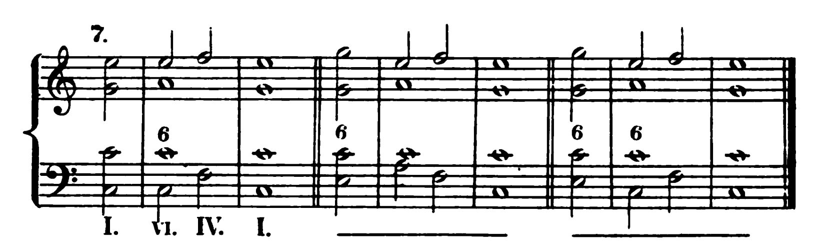



169. Bass: 6. und 7. Stufe.
hartklingend.
selten brauchbar
170. Bass: 7. und 8. Stufe.
besser
Tritonus.

Andere Aufgaben.









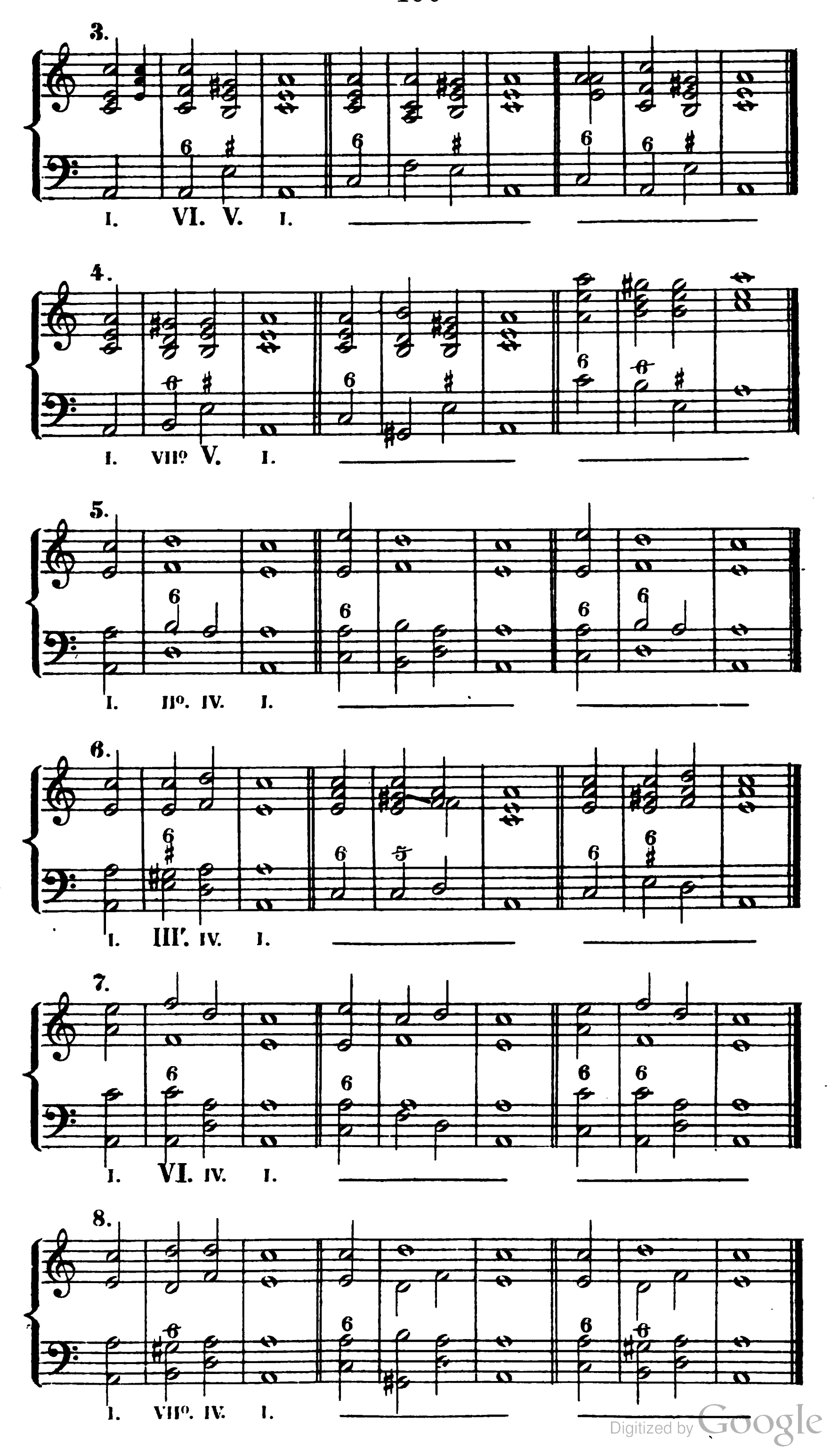
172.

In Molltonarten.



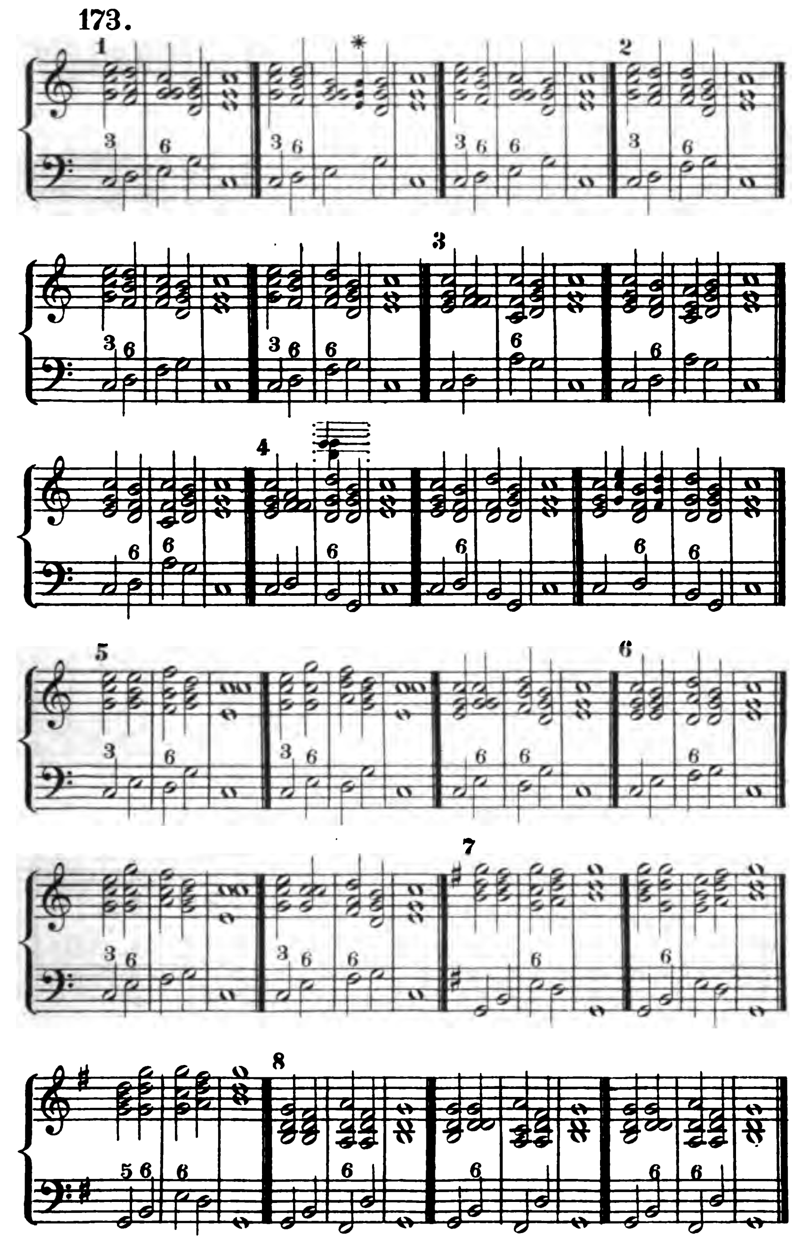


*) Um eine günstige Lage zu gewinnen kann man im ersten Accorde die Quinte auslassen.


3.
I. VI. V. I.
4.
I. VII° V. I.
5.
I. II°. IV. I.
6.
I. III'. IV. I.
7.
I. VI. IV. I.
8.
I. VII°. IV. I.

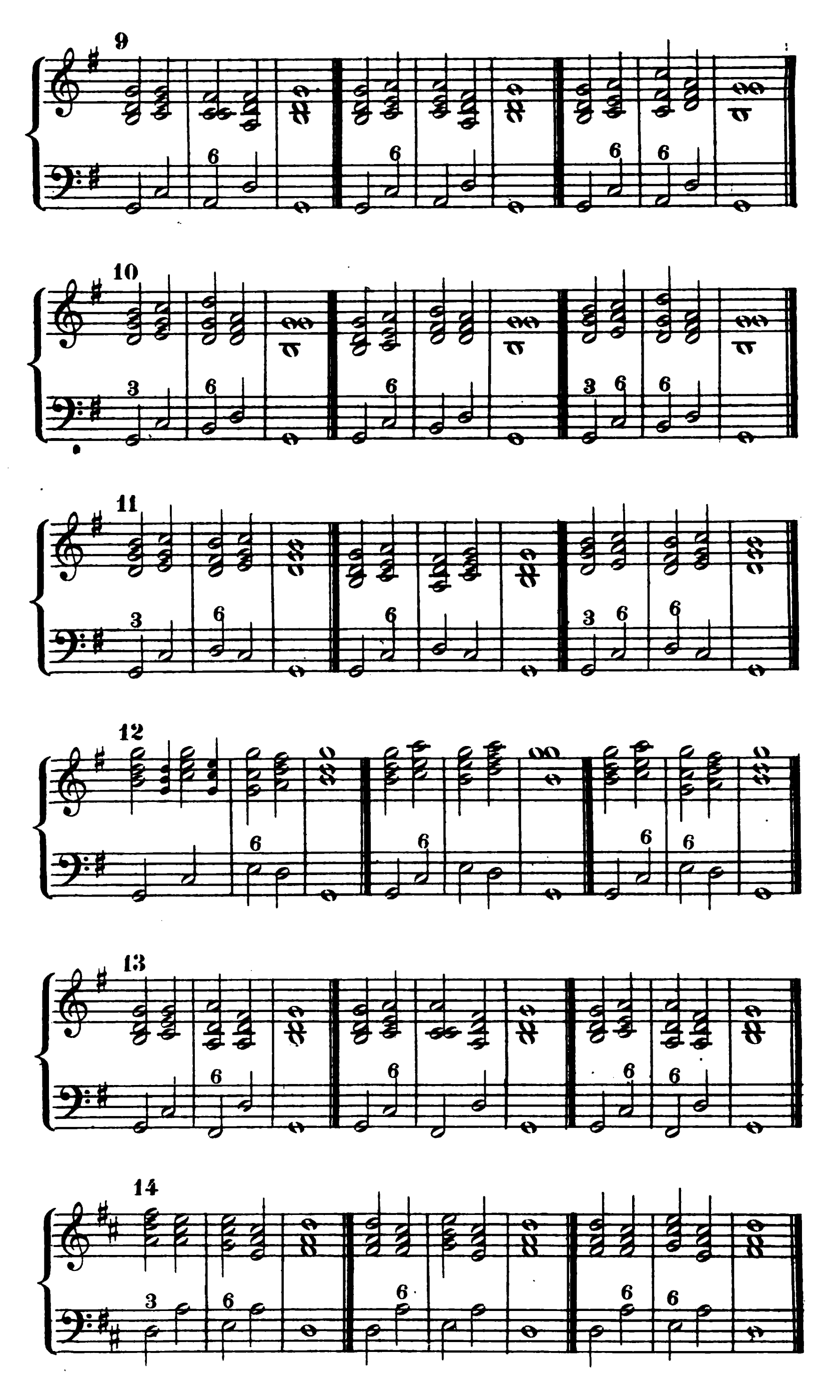
Längere Dreiklangsverbindungen.

In Durtonarten.

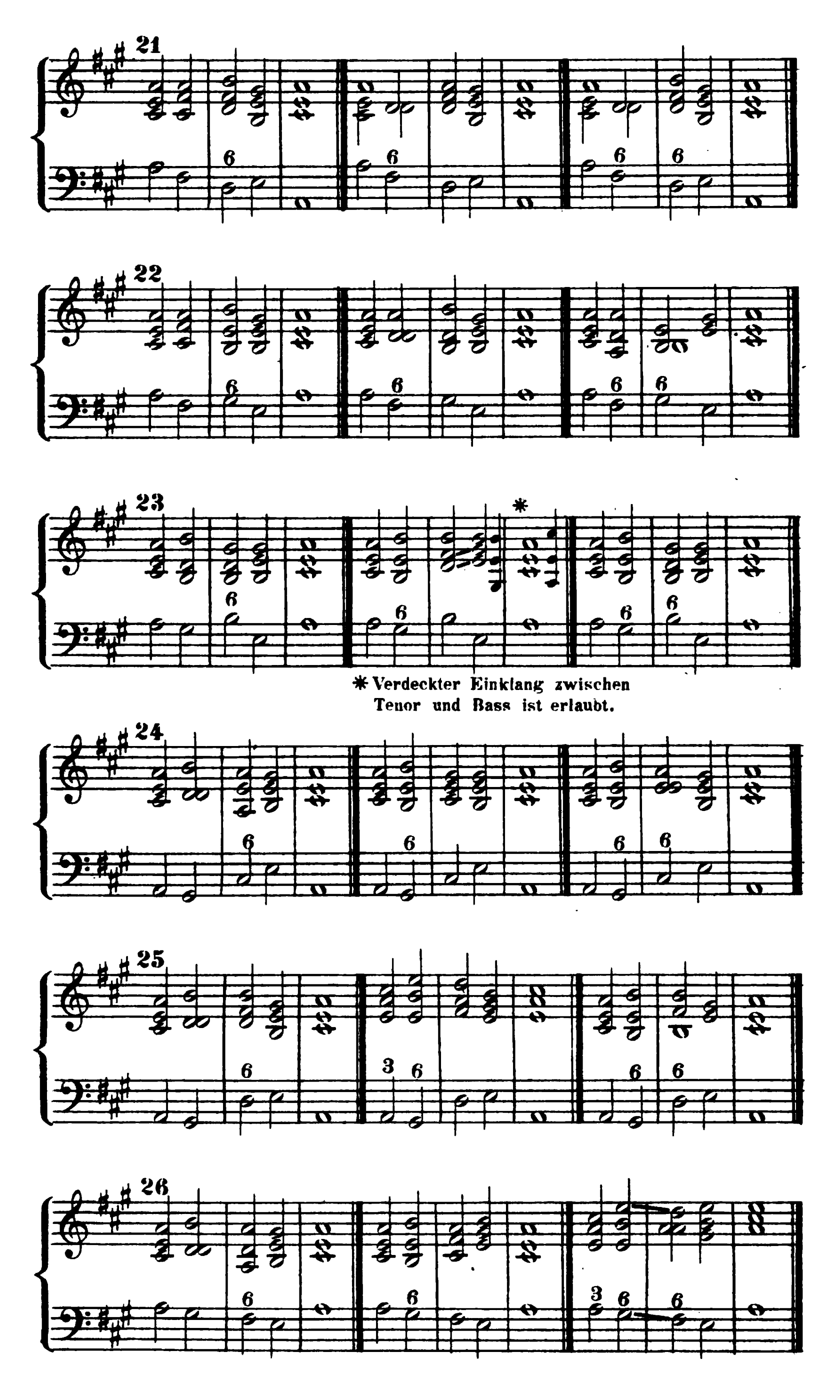


✱ Kleine Viertelnoten neben Halben bezeichnen entweder oder.

Stich der Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle & Cº Wien VII

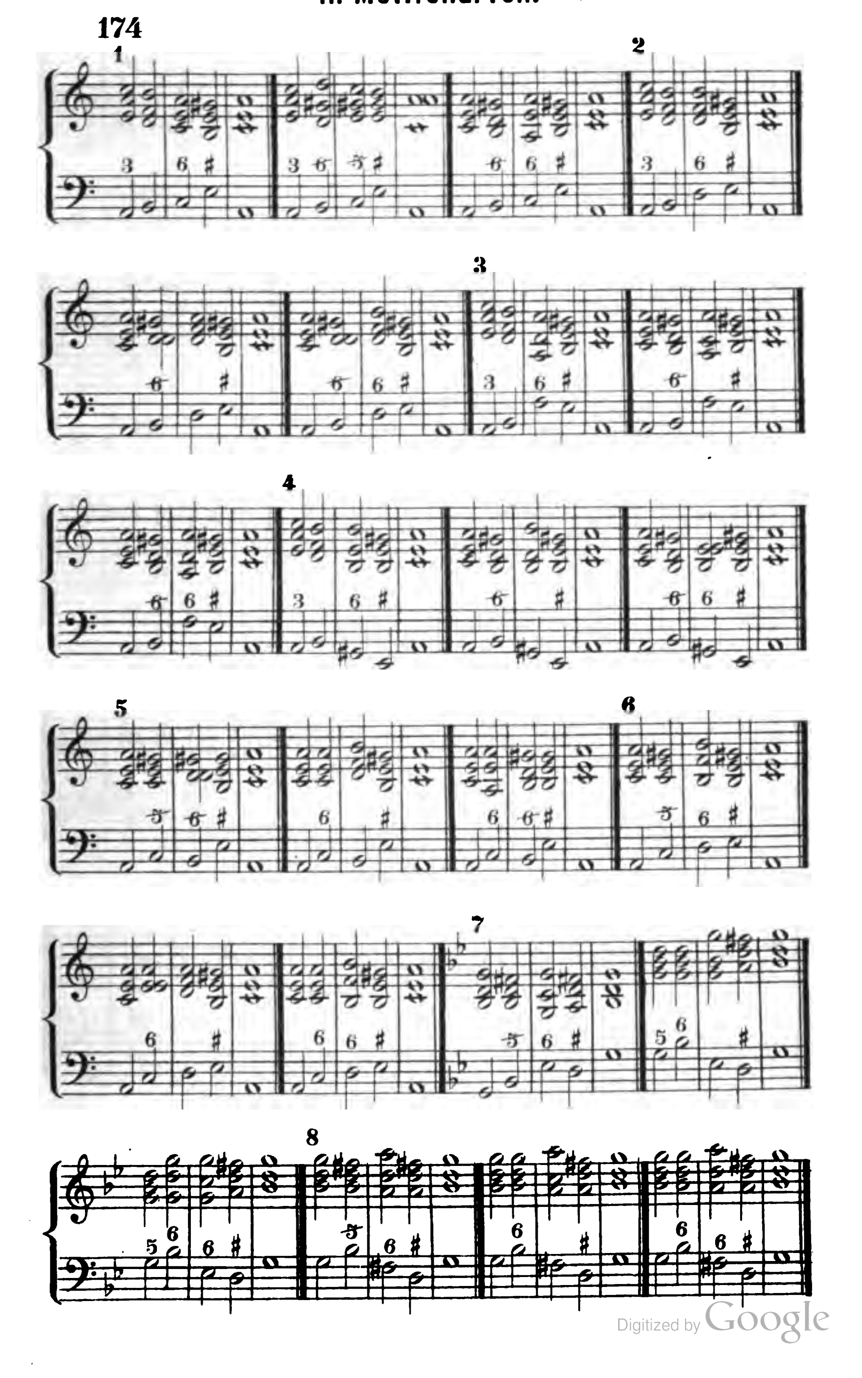

9
6
6
6
6
10
3
6
6
3
6
6
11
3
6
6
3
6
6
12
6
6
6
6
13
6
6
6
6
14
3
6
6
6
6

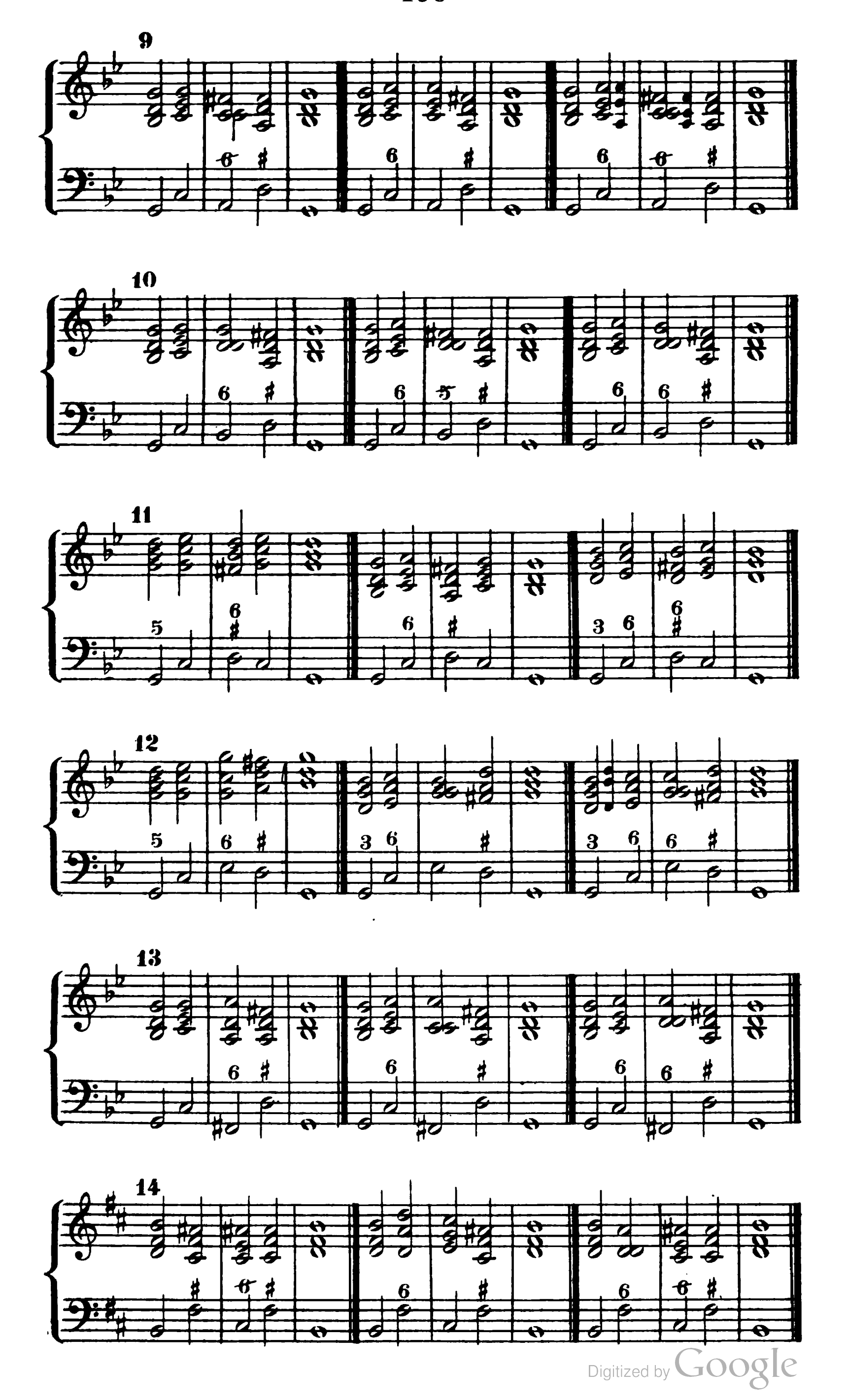

15
3
6
6
6
6
16
6
3
6
6
6
17
6
6
6
6
18
6
6
6
6
19
6
3
6
3
6
6
20
6
6
6
6

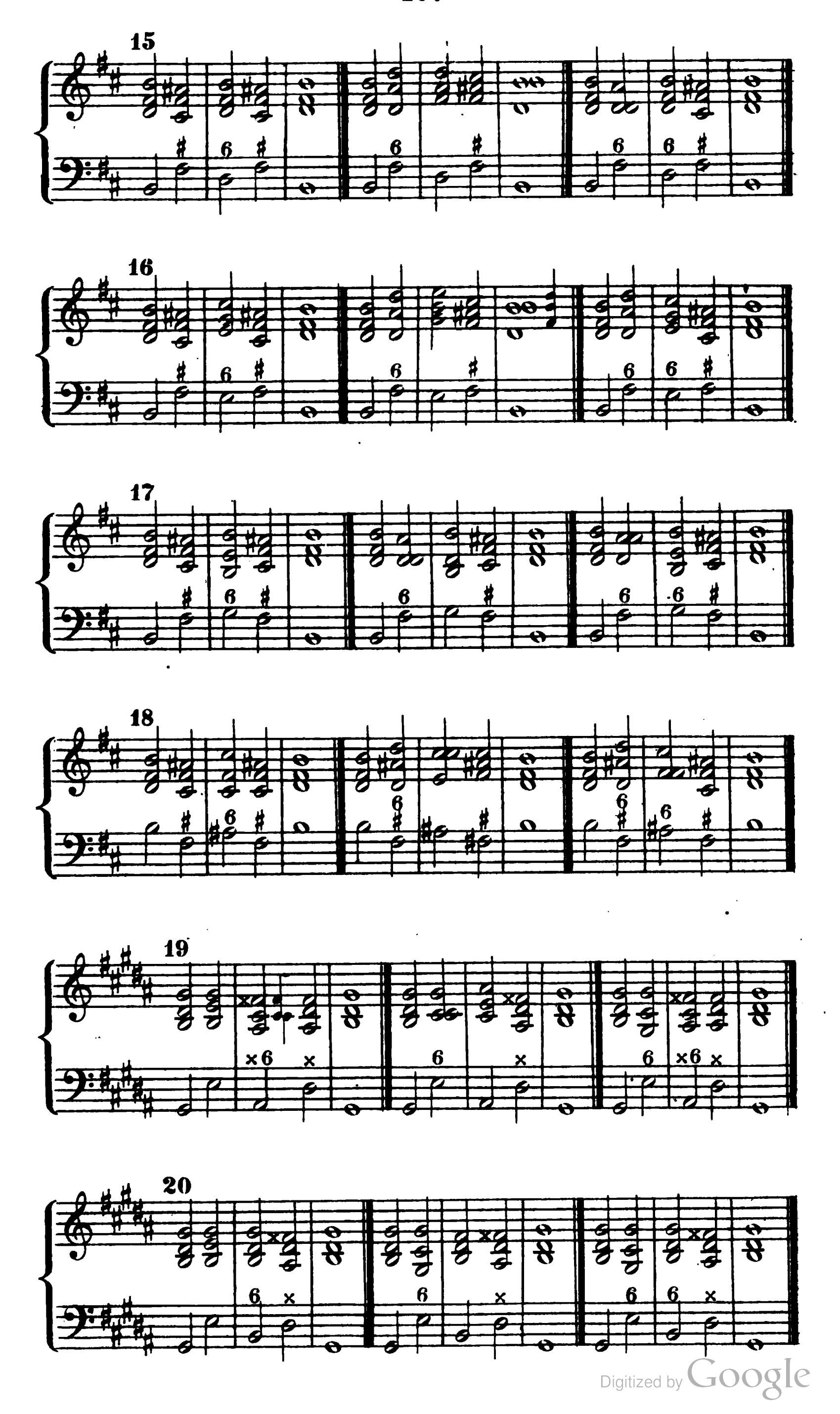

21
6
6
6
6
22
6
6
6
6
23
6
6
6
6
*
* Verdeckter Einklang zwischen
Tenor und Bass ist erlaubt.
24
6
6
6
6
25
6
3 6
6
6
26
6
6
3 6
6

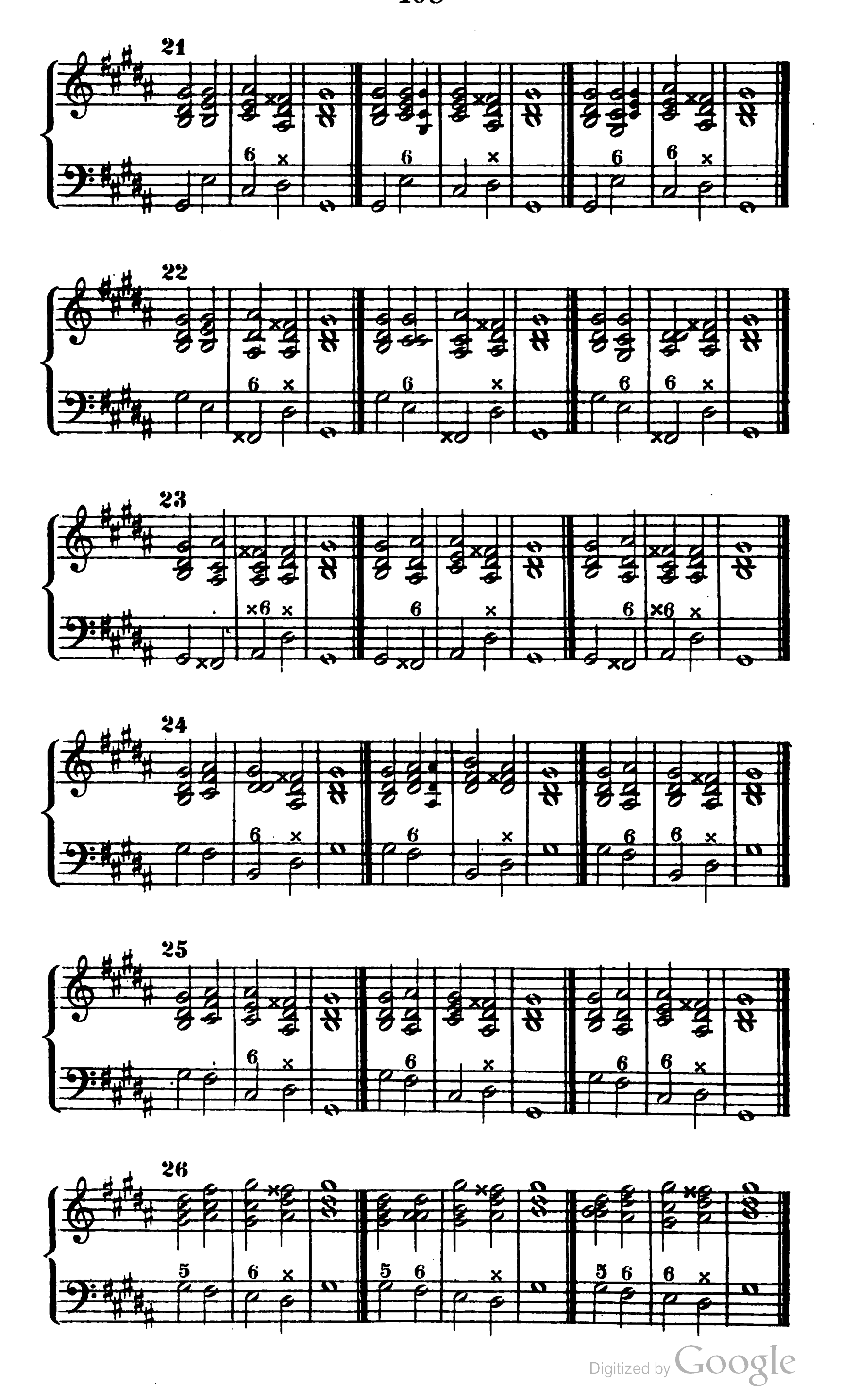
In Molltonarten.

174




9
10
11
12
13
14

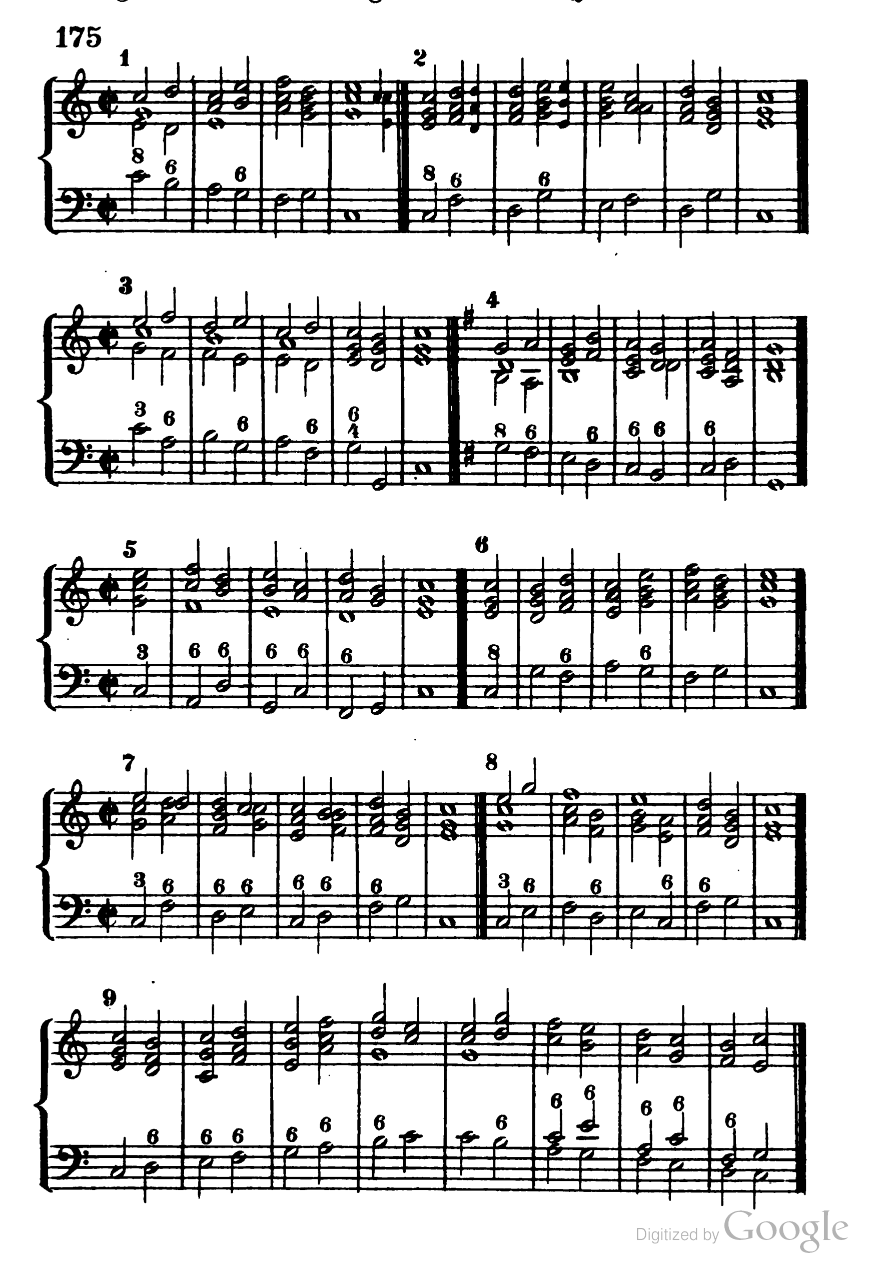

15
16
17
18
19
20


21
6
×
6
×
6
6
×
22
6
×
6
×
6
6
×
23
×6
×
6
×
6
×6
×
24
6
×
6
×
6
6
×
25
6
×
6
×
6
6
×
26
5
6
×
5
6
×
5
6
6
×

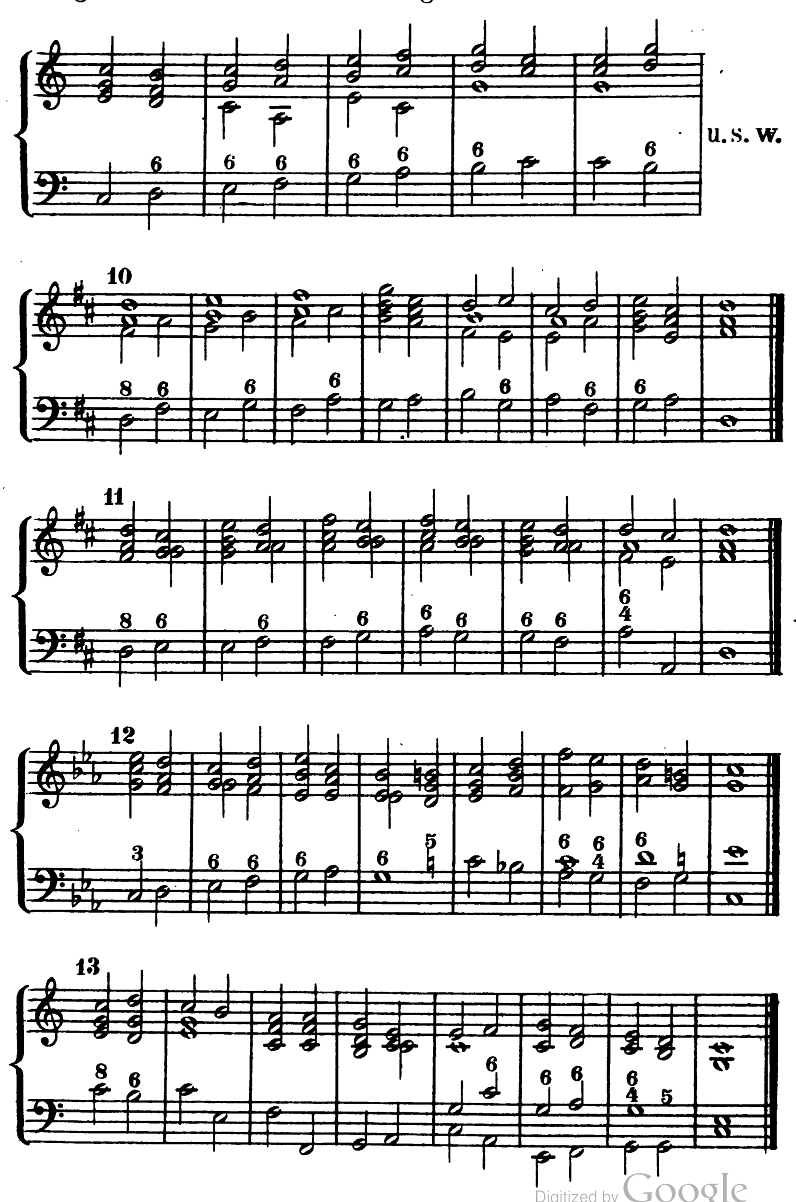
Harmonische Sätze.

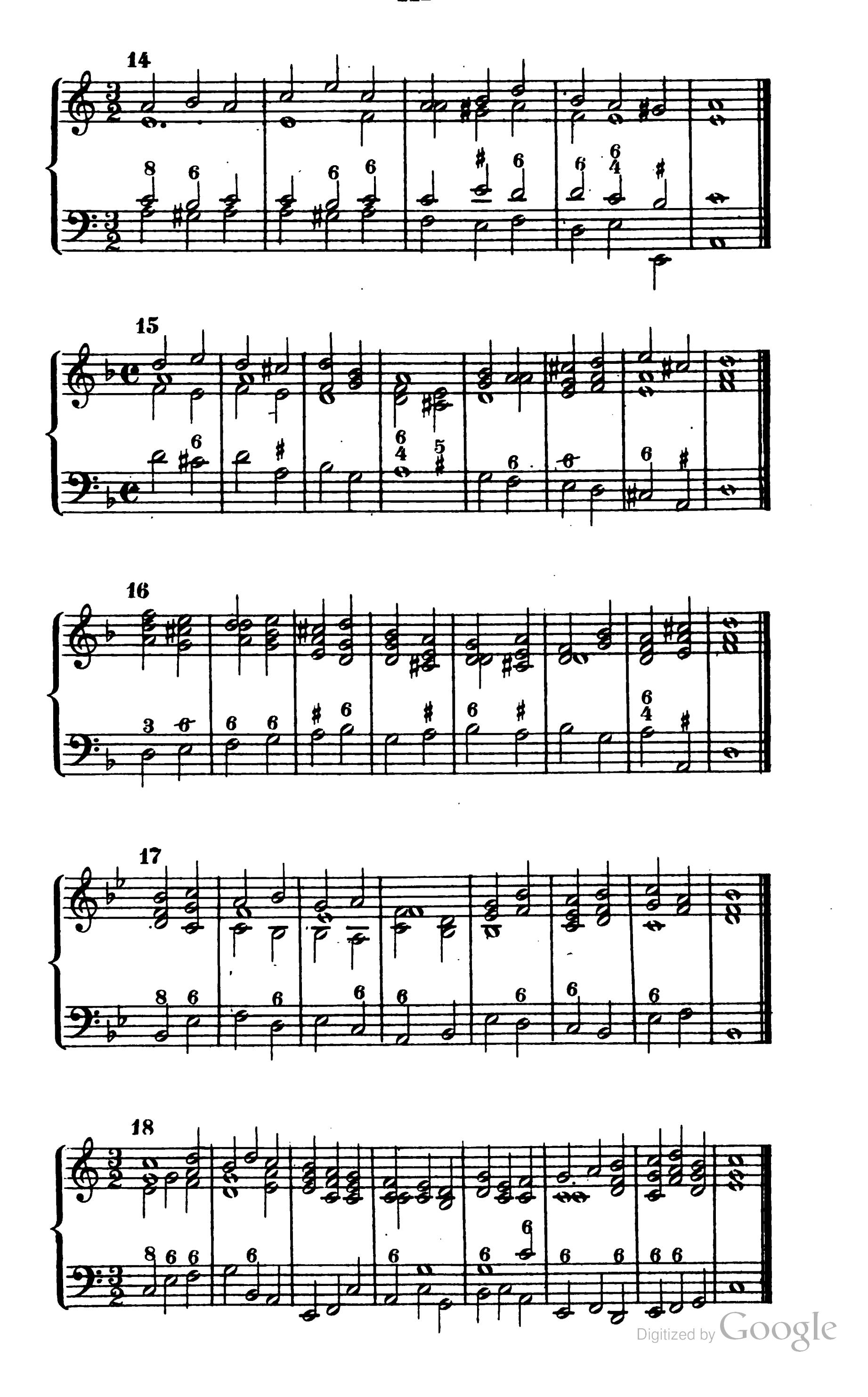
Aufgaben für Anwendung des Sext- und Quartsextaccordes.

175



Wenn bei stufenweiser Fortschreitung des Basses mehrere Sextaccorde nach einander folgen, so sind es Sequenzen, und es soll daher die Regelmässigkeit der Schritte auch in den anderen Stimmen, wie in № 9, beibehalten werden. Diese Aufgabe lässt sich noch auf folgende Art ausführen.





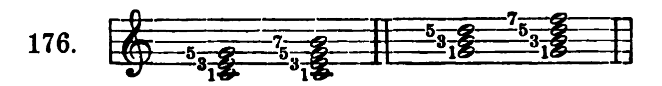
14
15
16
17
18

Drittes Capitel.

Septimenaccorde.

Die Septimenaccorde entstehen aus Dreiklängen, indem man dem Dreiklang noch einen Ton, und zwar die oberhalb der Quinte in der Tonart liegende Terz hinzufügt; dieselbe bildet zum Grundton des Accordes eine Septime und gibt dem Accord den Namen.

Es kann aus jedem Dreiklang ein Septimenaccord gebildet werden.

176. 

Allen Septimenaccorden wohnt das Streben inne, zu einer nachfolgenden Harmonie fortzuschreiten, sich in dieselbe aufzulösen, so dass sie erst in Verbindung mit ihr Befriedigung gewähren.

Wir beschäftigen uns zuerst mit dem Septimenaccord auf der fünften Stufe der Tonart, er ist der wichtigste, am häufigsten vorkommende, und heisst desshalb Hauptseptimenaccord, oder auch

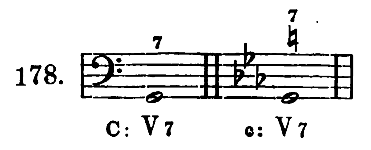
Dominant-Septimenaccord;

er besteht aus dem Durdreiklang und der kleinen Septime, ist nur in einer Tonart möglich und in Dur und Moll gleich.

Dur. Moll.

177. 

In der Grundlage wird er durch eine 7 über der Bassnote und in unserer Bezeichnungsart durch V_7 bezeichnet.

178. 

Der grosse Buchstabe (*C*) bedeutet Dur, der kleine (*c*) Moll.

Die Auflösung des Dominant-Septimenaccordes erfolgt in den tonischen Dreiklang; sie heisst Cadenz, und wenn der tonische Dreiklang auf den schweren Takttheil fällt, und im Sopran und Bass die Tonika hat,

Schlusscadenz.

Diese Auflösung des Dominant-Septimenaccordes heisst die natürliche; ausser ihr gibt es noch eine andere, sogenannte trugschlüssige, welche wir später kennen lernen werden.

Für die Auflösung des Dominant-Septimenaccordes gelten folgende Regeln:

Der Grundton schreitet auf den Grundton des nachfolgenden Dreiklanges, eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts.

Jedes der übrigen Intervalle schreitet auf den ihm zunächst liegenden Ton des neuen Accordes:

Die Septime fällt eine Stufe, in Dur einen Halbton, in Moll einen Ganzton, auf die Terz des tonischen Dreiklanges.

Die Terz steigt einen Halbton auf den Grundton (richtiger auf die Octav vom Grundton) des tonischen Dreiklanges; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts schreiten.

Dur.

179.



Mit fallender Quinte.

oder

Mit steigender Quinte.

180. Moll.



Mit fallender Quinte.



Mit steigender Quinte.

Wir sehen in dem vorstehenden Beispiel den tonischen Dreiklang unvollständig, es fehlt ihm die Quinte; wenn wir dieselbe nicht missen wollen, so stehen uns zwei Wege offen, um sie zu erreichen:

Entweder, wir lassen ein Intervall des Septimenaccordes aus, was am besten die Quinte, seltener die Terz sein kann, und verdoppeln dafür den Grundton, welcher bei der Auflösung als Quinte des folgenden Accordes liegen bleibt:

181. Mit Auslassung der Quinte:

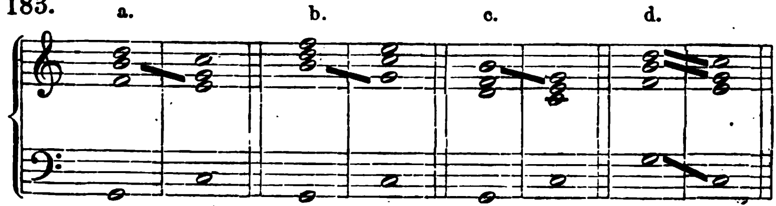


182. **Mit Auslassung der Terz:**



oder wir führen die Terz des Dominant-Septimenaccordes, statt sie einen halben Ton steigen zu lassen, einen Terzenschritt abwärts auf die Quinte des tonischen Dreiklanges.

183. a. b. c. d.



Dieses kann jedoch nur dann geschehen, wenn sie in einer inneren Stimme des Accordes liegt, und wenn der Bass in der Gegenbewegung fortschreitet, wie bei *a* und *b*; die Auflösungen bei *c* und *d* sind nicht gut. Auch die Septime kann aus demselben Grunde zuweilen eine ausnahmsweise Fortschreitung haben, und zwar kann sie statt zu fallen, eine Stufe steigen:

184. a so anstatt so b



doch muss sie dann unter der Terz liegen (*a*), weil sie sonst mit ihr Quinten bilden würde (*b*), auch muss der Grundton dann abwärts schreiten. Die Auflösung bei *b* ist fehlerhaft.

Die Einführung des Dominant-Septimenaccordes.

Dieselbe erfolgt in der Art, dass entweder die Septime oder der Grundton in dem vorhergehenden Accorde in derselben Stimme erscheint, d. h. vorbereitet ist, und die anderen Intervalle sich (für jetzt) in möglichst kleinen Schritten an die Stimmen des vorhergehenden Accordes anschliessen.

Im Nachfolgenden geben wir einige Beispiele von der Einführung des Dominant-Septimenaccordes.

In Dur.

185. In Verbindung mit dem Dreiklang der ersten Stufe.



186. Mit dem Dreiklange der zweiten Stufe.





187. Mit dem Dreiklange der dritten Stufe.



188. Mit dem Dreiklange der vierten Stufe.



189. Mit dem Dreiklange der fünften Stufe.





In den letzten vier Beispielen entstehen Umkehrungen des Septimenaccordes, welche im vierten Capitel zur Sprache kommen.

Es tritt manchmal der Fall ein, dass der Grundton oder die Septime im vorhergehenden Accord wohl vorhanden sind, aber nicht in derselben Stimme bleiben können; dann ist es besser, wenn sie in der Gegenbewegung statt in der geraden Richtung auftreten.

190. Besser so:



statt so:

191.



Mit dem Dreiklange der sechsten Stufe ist kein gemeinsamer Ton vorhanden, und es müsste die Verbindung in dieser Weise oder einer ähnlichen erfolgen:

192.



193. Mit der siebenten Stufe.

In Moll.

194. Mit der ersten Stufe.

195. **Mit der zweiten Stufe.**





Mit der dritten Stufe.

196.



197. **Mit der vierten Stufe.**



198. **Mit der fünften Stufe.**



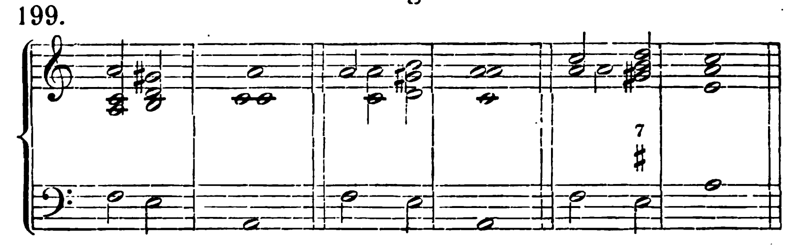

Zu 198.



Mit der sechsten Stufe.

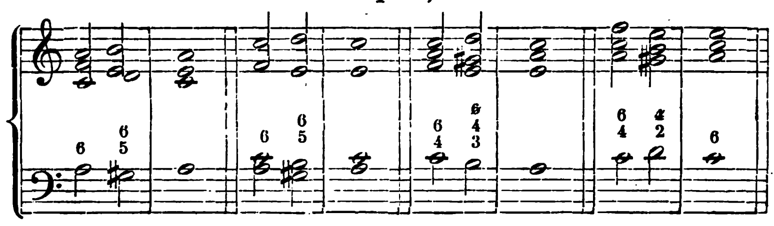
Da ein gemeinsamer Ton mangelt, müsste die Verbindung so erfolgen:

199.



oder mit Umkehrungen des Dominant-Septimenaccordes (siehe Cap. 4).

200.



201. Mit der siebenten Stufe.

Der Schüler hat die Einführung des Dominant-Septimen-accordes nach vorstehenden Mustern in allen Tonarten schriftlich und auf dem Instrumente gut einzuüben.

Aufgaben für Anwendung des Dominant-septimenaccordes in seiner Grundgestalt.

202




7
8
9
10
11
12

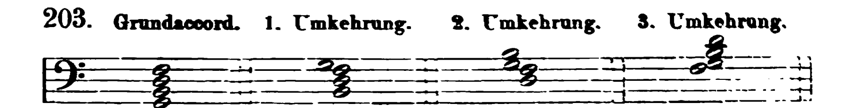
Viertes Capitel.

Die Umkehrungen des Dominant-Septimenaccordes.

Die Umkehrungen des Septimenaccordes entstehen wie die Umkehrungen des Dreiklanges dadurch, dass statt des Grundtones ein anderes Intervall in den Bass gesetzt wird.

Der Septimenaccord hat der Umkehrungen drei: Die erste entsteht, wenn die Terz, die zweite wenn die Quinte, und die dritte wenn die Septime der untersten Stimme zugetheilt wird.

203. Grundaccord. 1. Umkehrung. 2. Umkehrung. 3. Umkehrung.



Wie beim Dreiklang, so auch beim Septimenaccord werden die Umkehrungen nach den Intervallen benannt und beziffert, welche die Töne zum jedesmaligen Basston bilden.*)

*) Die Bezifferung der Umkehrungen geschieht nach dem Grundsatze, dass in der Regel nur die wichtigsten Intervalle beziffert werden, die minder wichtigen aber nur dann, wenn sie ein Vorsetzungszeichen haben, oder in zweifelhaften Fällen um Irrthümer zu vermeiden.

Im Dreiklang sind die wichtigsten Intervalle der Grundton und die Terz, jener, weil auf ihm der Accord aufgebaut ist, diese, weil sie Dur von Moll unterscheidet.

In der ersten Umkehrung des Dreiklanges also, wo sich das zweitwichtigste Intervall, die Terz, im Bass befindet, bleibt nur der Grundton, weil er zum Basston eine Sext bildet mit einer 6 zu beziffern. In der zweiten Umkehrung, wo sich die Quinte des Stammaccordes im Bass befindet, der Grundton und die Terz als Quarte und Sexte über dem Basston liegen, müssen beide (mit $\frac{6}{4}$) beziffert werden.

Im Septimenaccord sind die wichtigsten Intervalle der Grundton und die Septime; es werden daher nur diese beziffert. Dieselben bilden in der ersten Umkehrung eine Quint und Sext zum Basston, in der zweiten Umkehrung bilden sie eine Terz und eine Quart, in der dritten aber, wo sich die Septime im Bass befindet, kommt daher nur der Grundton mit einer 2 zu beziffern.

Die erste Umkehrung wird mit

$\substack{6\\5\\3}$ oder auch nur mit $\substack{6\\5}$

beziffert und heisst Terzquintsext-, oder kurz:

Quintsextaccord.

Die zweite wird mit

$\substack{6\\4\\3}$ oder auch nur mit $\substack{4\\3}$

beziffert, und heisst Terzquartsext-, oder kurz:

Terzquartaccord.

Die dritte wird mit

$\substack{6\\4\\2}$ oder auch nur mit 2

beziffert und heisst Secundquartsext-, oder kurz:

Secundaccord.

Es sei noch daran erinnert, dass es bei den Umkehrungen des Septimenaccordes, sowie bei den Umkehrungen des Dreiklanges, nur auf den Bass ankommt, und dass die Stellung der übrigen Töne und ihre Vertheilung in den oberen Stimmen, auf die Bezifferung und überhaupt auf das Wesen und den Namen des Accordes ohne Einfluss ist.

204.

1. Umkehrung.

7 | $\substack{6\\5}$ | $\substack{6\\5}$ | $\substack{6\\5}$ | $\substack{6\\5}$

G 7 —— —— —— ——

2. Umkehrung. 3. Umkehrung.

$\substack{4\\3}$ | $\substack{4\\3}$ | $\substack{4\\3}$ | $\substack{4\\3}$ | 2 | 2 | 2 | 2

G 7 —— —— —— G 7 —— —— ——

Die Auflösung der Umkehrungen folgt denselben Gesetzen wie jene des Stammaccordes, alle Intervalle machen dieselben Schritte wie in diesem.

Vom Grundton, wenn er sich in einer Mittelstimme befindet, wissen wir schon, vom Beispiele Nr. 181 her, dass er in derselben Stimme liegen bleibt und zur Quinte des neuen Accordes wird.

Die Auflösung des Quintsextaccordes erfolgt in den Grundaccord:

205.

Der Terzquartaccord löst sich entweder in den Grundaccord, oder, weil die im Basse liegende Quinte des Stammaccordes auch steigen kann, in den Sextaccord auf.

206.

Zu 206.

Der Secundaccord löst sich in den Sextaccord auf.

207.

Die Auflösung dieser Accorde in den Molldreiklang erfolgt nach denselben Gesetzen.

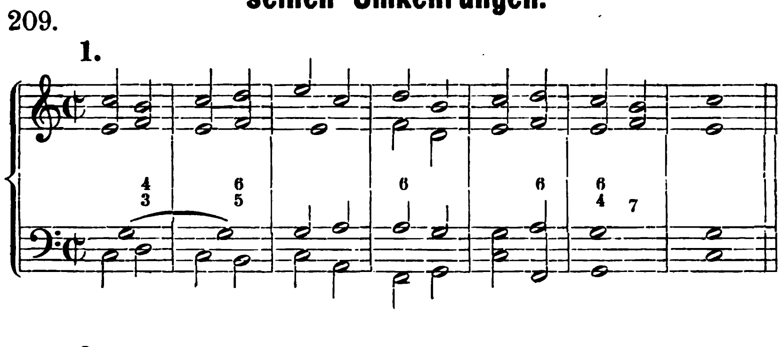
208.

Der Schüler hat die Auflösungen des Dominant-Septimenaccordes und seiner Umkehrungen in allen Dur- und Molltonarten gut einzuüben.

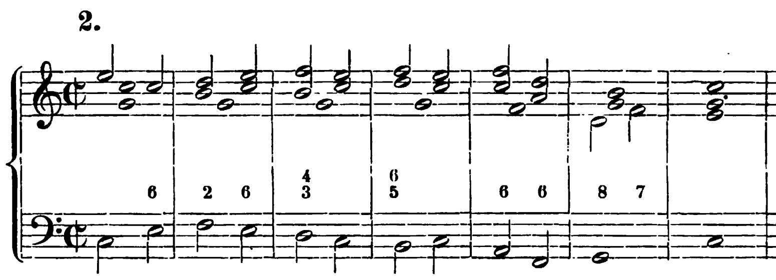
Aufgaben mit dem Dominant-Septimenaccord und seinen Umkehrungen.

209.

1.



2.



3.



4.



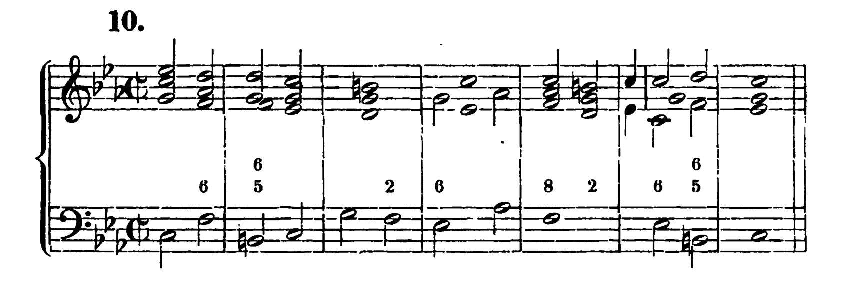


NB. Die Septime springt eine Quart abwärts, statt eine Stufe zu fallen.

9.



10.



Freiere Führung der Intervalle bei der Auflösung des Dominant-Septimenaccordes.

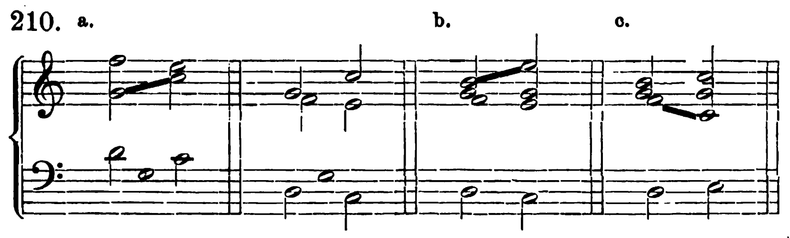
Ausser den schon in früheren Noten-Beispielen hie- und da aufgewiesenen freien Schritten der Intervalle bei der Auflösung des Septimenaccordes, können noch folgende vorkommen:

1. Der Grundton kann auch in einer oberen Stimme seinen ursprünglichen Schritt in die Tonika beibehalten, statt liegen zu bleiben (*a*).

2. Die Terz kann aufwärts auf die Terz des Dreiklanges springen (*b*).

3. Die Septime kann eine Quart abwärts auf den Grundton springen (*c*).

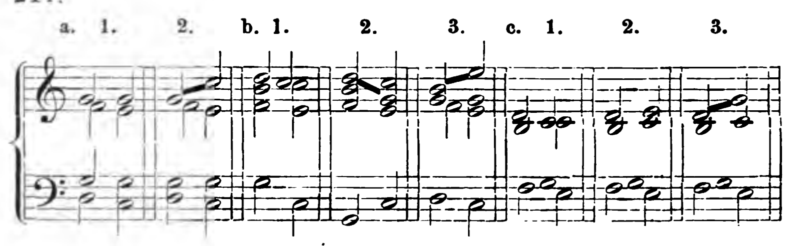
210. a. b. c.

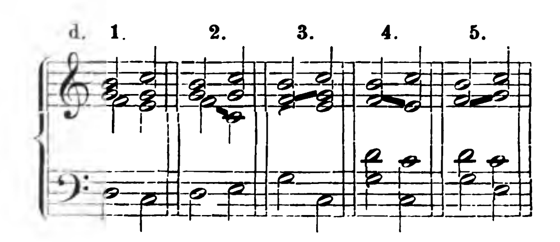


Das folgende Noten-Beispiel zeigt alle Schritte der Intervalle, die regelmässigen und die freien.

Bei (*a*) betrifft es die Octav vom Grundtone, bei (*b*) die Terz, bei (*c*) die Quinte, bei (*d*) die Septime.

211.





Jeder freie Schritt muss begründet sein. Die Gründe können sein:

1. Vermeidung falscher Fortschreitungen (Quinten, Octaven (*d 5*).

2. Vermeidung der Verdopplung eines zur Verdopplung nicht geeigneten Intervalles (*c 3, d 2*).

3. Rücksicht auf eine melodisch bessere Führung einer Stimme, um Monotonie zu vermeiden, u. s. w. (*a 2, b 3, c 3*).

INHALT.

Im Selbstverlage des Verfassers ist ferner erschienen:

Theoretisch-praktische Pianoforteschule in 6 Abtheilungen (11 Heften). Diese Schule, für sechs bis neun Unterrichtsjahre berechnet, umfasst die gesammte Technik des Clavierspiels von den einfachsten bis zu den schwierigsten Formen progressiv geordnet und enthält über einhundertundsechzehn Original-Studien (Etuden) und Uebungen und sechsundsiebenzig theoretische Aufgaben zur schriftlichen Ausarbeitung.

Von dieser Schule wird jedes einzelne Heft auch einzeln abgegeben. Prospecte gratis und franco.

„Der Clavier-Pädagog.“ Ein Lehrbuch des Clavier-Unterrichtes. Erstes Buch: Die drei ersten Abtheilungen obiger Schule, drei bis vier Unterrichtsjahre umfassend. Preis 2 fl. 40 kr.

„Schule der Accord-Verbindungen.“ Harmonielehre zum „Clavier-Pädagog“. Zwei Hefte à 70 kr. (Wird fortgesetzt.)

Wandkalender für Musiker mit 689 Daten auf alle Tage des Jahres über die berühmtesten Tonkünstler. Preis 60 kr.

„Sirene.“ Impromptu für das Pianoforte. Op. 7. Preis 60 kr.

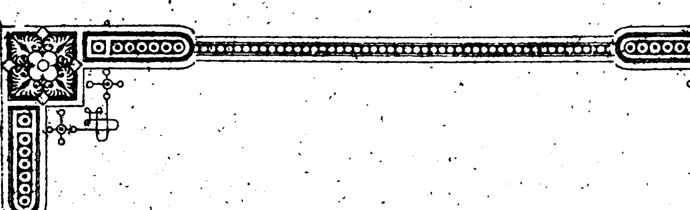
Acht Clavierstücke für die Jugend. Op. 9, 2 Hefte, à 90 kr. Erstes Heft: 1. Frühlingsmarsch; 2. Gruss an die Sterne; 3. Stilles Glück; 4. Stilles Leid; 5. Romanze. Zweites Heft: 6. Frohe Botschaft; 7. Walzer; 8. Scherzetto.

„Al fresco.“ Drei Tonbilder für das Pianoforte: 1. Resignation; 2. Scene joyeuse; 3. Ballade. Preis 54 kr.

„Zur Reform der Clavier-Pedalschrift“ (Einführung einer neuen Pedalschrift und Pedalbehandlung). Preis 25 kr.

Scène de ballet für Pianoforte. Preis 1 fl. 20 kr. } Mit neuer Pedalschrift.
Sarabande „ „ „ — „ 36 „ }

Druckerei „Leykam“, Graz



SCHULE

DER

ACCORD-VERBINDUNGEN

VON

JOH. BUWA.

HARMONIELEHRE ZU DESSEN **„CLAVIER-PÄDAGOG".**

Ein Buch für Schulen und zum Selbstunterricht.

Drittes Heft.

GRAZ, 1886.

Eigenthum und Verlag des Verfassers.

SCHULE

DER

ACCORD-VERBINDUNGEN

VON

JOH. BUWA.

HARMONIELEHRE ZU DESSEN „CLAVIER-PÄDAGOG".

Ein Buch für Schulen und zum Selbstunterricht.

Dritten Heft.

GRAZ, 1886.

Eigenthum und Verlag des Verfassers.

DRUCKEREI „LEYKAM", GRAZ.

INHALT.

Erste Abtheilung. — Fortsetzung.

Fünftes Capitel.

Sechstes Capitel.

Siebentes Capitel.

Achtes Capitel.

Fünftes Capitel.

Neben-Septimenaccorde.

Wir wissen schon vom dritten Capitel her, dass es ausser dem Dominant-Septimenaccord noch andere Septimenaccorde gibt; sie haben ihren Sitz auf den anderen Stufen der Tonart und heissen Neben-Septimenaccorde.

Die Neben-Septimenaccorde werden wie der Dominant-Septimenaccord durch Hinzufügung noch eines Tones, der in der Tonart liegenden Septime des Grundtones, aus Dreiklängen gebildet. Septime und Grundton dissonieren gegeneinander.

In Dur.

212.



In Moll.



Diese Septimenaccorde lassen sich in mehrere Classen eintheilen:

1. Durdreiklänge mit grosser Septime*) auf der ersten und vierten Stufe in Dur und auf der sechsten in Moll.

2. Molldreiklang mit grosser Septime auf der ersten Stufe in Moll.

3. Molldreiklänge mit kleiner Septime auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur, und auf der vierten Stufe in Moll.

4. Verminderte Dreiklänge mit kleiner Septime auf der siebenten Stufe in Dur und auf der zweiten in Moll.

---

*) Ein Durdreiklang mit kleiner Septime ist immer Dominant-Septimenaccord.

5. Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime auf der siebenten Stufe in Moll.

6. Uebermässiger Dreiklang mit grosser Septime auf der dritten Stufe in Moll.

Einige Tonlehrer geben diesen Septimenaccorden besondere Namen; der unter 1 heisst:

Grosser Septimenaccord oder grosser Dur-Septimenaccord;

der unter 2:

Grosser Moll-Septimenaccord;

der unter 3:

Kleiner Moll-Septimenaccord;

der unter 4:

Kleiner (auch halbverminderter) Septimenaccord;

der unter 5:

Verminderter Septimenaccord;

der unter 6:

Uebermässig grosser Septimenaccord.

Einige von diesen Septimenaccorden klingen sehr hart und kommen daher selten vor; es sind jene mit grosser Septime.

Milder klingen die kleinen Moll-Septimenaccorde und die halbverminderten und am mildesten die verminderten.

Vorbereitung dissonanter Accorde.

Die Härte des Eintrittes dissonanter Accorde kann dadurch gemildert werden, dass man einen von den dissonierenden Tönen, hier Grundton und Septime, vorbereitet. Diese Töne treten dann nicht zugleich, sondern nacheinander auf.

Wir entscheiden uns für jetzt, aus methodischen Gründen, für Vorbereitung der Septime.

Die Regeln der Vorbereitung sind folgende:

1. Der vorbereitende Ton erscheint auf leichtem Taktheil (Arsis), (*a*) und muss

2. von ebenso langer oder längerer (*b*), nicht aber von kürzerer Dauer (*c*) sein, als die nachfolgende Septime:

213.



Die Septime dieser Accorde kann durch drei verschiedene Accorde vorbereitet werden:

1. Durch einen Dreiklang, in welchem sie Grundton ist.
2. Durch einen, in welchem sie die Terz ist (*a*, *b*), und
3. Durch einen, in welchem sie Quinte ist (*e*).

Die kleine und die verminderte Septime bedürfen keiner Vorbereitung.

Aufgabe.

Der Schüler suche zu allen Neben-Septimenaccorden in C-Dur die Vorbereitungsaccorde, und führe diese Aufgabe in allen drei Lagen der Accorde nach folgendem Muster durch. *)

Septimenaccord der zweiten Stufe in Dur.
Vorbereitung durch den Grundton des vorhergehenden Accordes:

214.



*) Der Septimenaccord der ersten Stufe in Dur kam in Nr. 213 vor.

215. Durch die Terz des vorhergehenden Accordes:



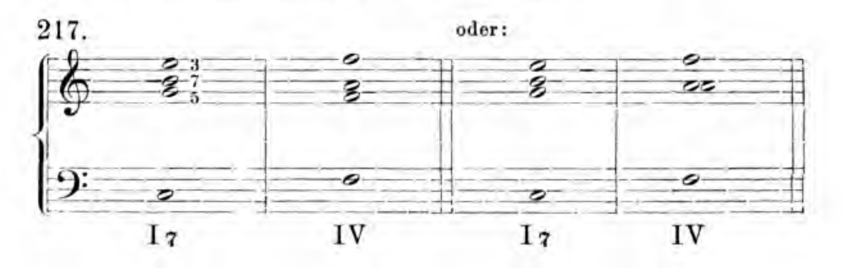
216. Durch die Quinte des vorhergehenden Accordes:



Behandlung der Neben-Septimenaccorde in Dur.

Die Auflösung der Neben-Septimenaccorde folgt denselben Gesetzen, wie jene des Dominant-Septimenaccordes; der Grundton geht vier Stufen aufwärts oder fünf abwärts, die Septime fällt eine Stufe, die Terz steigt eine Stufe, die Quinte kann eine Stufe steigen oder fallen.

217.



Im Auflösungsaccord des letzten Beispieles fehlt die Quinte; wir können sie dadurch erreichen, dass wir die Terz des Septimenaccordes zwei Stufen abwärts statt eine Stufe aufwärts führen; sie muss jedoch dann in einer Mittelstimme liegen (*a* und *c*), und der Bass in der Gegenbewegung (aufwärts) schreiten, z. B.:

218.



Die Auflösung bei *b* ist nicht gut.

Wie im Dominant-Septimenaccorde so kann auch in den Neben-Septimenaccorden die Quinte oder (seltener) die Terz ausgelassen und dafür der Grundton verdoppelt werden.

Die Auflösung gibt dann den vollständigen Dreiklang.

Septimenaccord der ersten Stufe.

Mit Auslassung der Quinte:

219.



Der doppelte Basston bedeutet, dass es hier gleich ist ob der Bass vier Stufen steigt oder fünf fällt.

Mit Auslassung der Terz:

220.



Diese Auflösung der Septimenaccorde heisst, wie beim Dominant-Septimenaccorde, die natürliche oder cadenzierende. Später werden wir auch andere kennen lernen.

Hier folgen noch die Auflösungen der anderen Neben-Septimenaccorde aus C-Dur:

Septimenaccord der zweiten Stufe:



Bei *c* kommt eine verdeckte Quinte zum Vorscheine; wenn wir sie vermeiden wollten, so müssten wir wie bei *d* den Leitton verdoppeln, was nur dann geschehen kann, wenn der tonische Dreiklang nicht nachfolgt; oder den Accord so wie bei *e* ohne Quinte auflösen.

222*) Mit Auslassung der Quinte:



Septimenaccord der dritten Stufe:



*) Wenn die Terz des Neben-Septimenaccordes eine g a n z e Stufe steigt, so ist es besser wenn der Bass abwärts geht, weil dann die verdeckte Octave über den Ganzton vermieden wird.

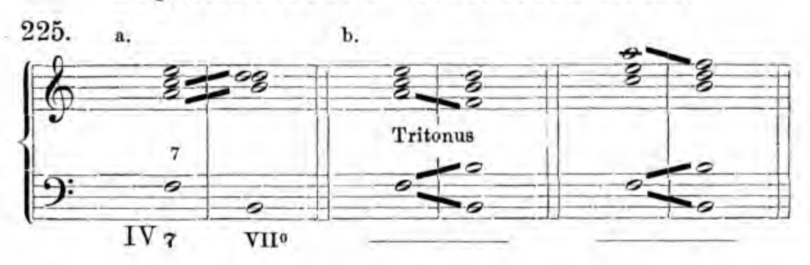
Mit Auslassung der Quinte:

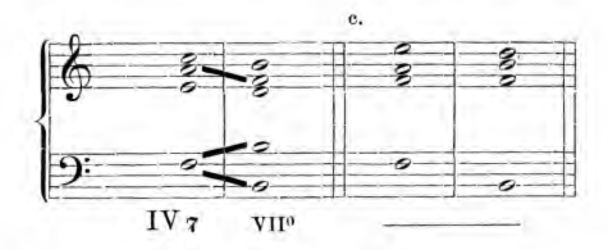
224.



Septimenaccord der vierten Stufe:

225.





Bei diesem Accorde ist die cadenzierende Auflösung selten, weil sie den verminderten Dreiklang bringt, der wieder nach einer Fortschreitung drängt, und bei regelrechter Auflösung noch unvollständig ist (*a*). Am besten macht sie sich noch bei ausgelassener Quinte (*c*).

Septimenaccord der sechsten Stufe:

226.



Mit Auslassung der Quinte:



Septimenaccord der siebenten Stufe:



Mit Auslassung der Quinte:



Alle diese Accorde können ausser der hier gezeigten Fortschreitung noch andere Fortschreitungen haben, welche in einem der folgenden Capitel abgehandelt werden; doch von einer zweiten Fortschreitung eines dieser Accorde muss gleich hier Erwähnung gethan werden, weil sie die häufigere ist. Es betrifft das den

Septimenaccord der siebenten Stufe.

Drei Töne dieses Accordes sind in dem Dominant-Septimenaccord enthalten und bilden in ihm die Terz, Quinte und Septime:

h d f a
g h d f

Der ganze Accord *h d f a* ist aber in dem grossen Nonenaccord *g h d f a*, welcher später zur Sprache kommen wird, enthalten, und theilt mit ihm die Neigung aller Dominanten-Harmonien sich in die Tonika aufzulösen:

230.



Bei dieser Auflösung muss die Quinte (hier *f*), welche sonst die Freiheit hat eine Stufe zu fallen oder zu steigen, immer fallen (*a*), weil sie sonst mit dem Bass Quinten bilden würde (*e*), die Terz *d* muss, wenn sie unter der Septime liegt, immer steigen (*a*), weil bei fallender Richtung offene Quinten zum Vorschein kämen (*b*); liegt sie jedoch über der Septime (*c*, *d*), so kann sie auch fallen.

Aufgabe.

Die Auflösung der Neben-Septimenaccorde ist auch in anderen Tonarten auf dem Instrumente zu üben.

Aufgaben für Anwendung der Neben-Septimenaccorde in Dur.

231.

1.



Wenn man im vorstehenden Beispiele die Septimenaccorde regelmässig auflösen wollte, so würde im nachfolgenden Dreiklang die Quinte fehlen. Wir wissen aber schon von Seite 115

her, dass die Terz des Septimenaccordes auch drei Stufen abwärts auf die Quinte des folgenden Dreiklanges springen kann, dass aber dann der Bass in der Gegenbewegung schreiten muss. Von dieser Freiheit ist hier Gebrauch gemacht.

Die bezeichnete verdeckte Quinte im vorletzten Takte ist unvermeidlich, weil der Tenor wegen des Leittones nicht hinauf schreiten kann.



Bemerkungen:

Zu *a*: Hier ist die Verdopplung des Leittones erlaubt. Warum?

Zu *b*: Wenn die Septime *f*, wie es die Regel vorschreibt, eine Stufe abwärts gegangen wäre, so hätte der letzte Accord keine Quinte. Um die Quinte *g* zu erreichen, ist sie aufwärts gegangen; es war hier möglich, weil der Bass zur Tonika abwärts schreitet.



*) Der Septimenaccord der siebenten Stufe im sechsten Takte löst sich hier in den tonischen Dreiklang auf. Die Viertelnote zeigt eine bessere Stimmführung vom fünften Takte in den sechsten.

Auflösung der Septimen-Accorde wieder in andere Septimenaccorde.

Die Auflösung der Septimenaccorde erfolgte bisher immer in einen Dreiklang, und zwar in den fünf Stufen tiefer oder vier höher liegenden. Diese Auflösung kann auch in der Art geschehen, dass statt des Dreiklanges ein Septimenaccord folgt; bei derselben schreiten der Grundton, die Quinte und Septime in der bekannten Weise fort, die Terz jedoch bleibt liegen und wird zur Septime des neuen Accordes.



Es kann der zweite Accord ein Neben-Septimenaccord, wie bei *a* und *b*, oder auch ein Dominant-Septimenaccord sein, wie bei *c*. In letzterem Falle schreitet die Terz einen Halbton abwärts.

Man findet in Tonstücken zuweilen auch sequenzartige Gänge von lauter Septimenaccorden. Die Verbindung dieser Accorde erfolgt dann meistens in der Weise, dass in jedem zweiten Septimenaccorde die Quinte wegbleibt.



In diesen Accordfolgen bleibt in jedem zweiten Accorde die Quinte weg.

Dergleichen Accordfolgen haben in so dürrer Hinstellung etwas sehr desolates, doch kann man sie in einem Lehrbuche nicht umgehen, da sie selbst in den Werken der Meister vorkommen, freilich dann als Trägerinnen guter Ideen.

Das Uebertragen derselben in andere Tonarten kann nur von Nutzen sein.

Man kann auch auf eine ähnliche Art einen Gang von Dominant-Septimenaccorden bilden:

234.

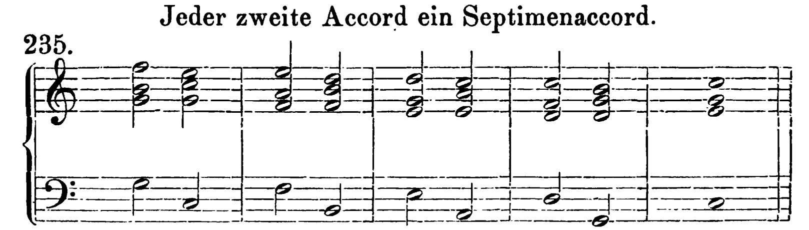


Dass sich solcher Gänge mit Hilfe kleiner Aenderungen leicht mehr bilden liessen, mögen nachstehende Beispiele zeigen:

Mit Neben-Septimenaccorden.

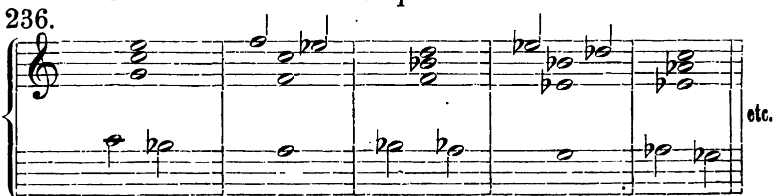
Jeder zweite Accord ein Septimenaccord.

235.



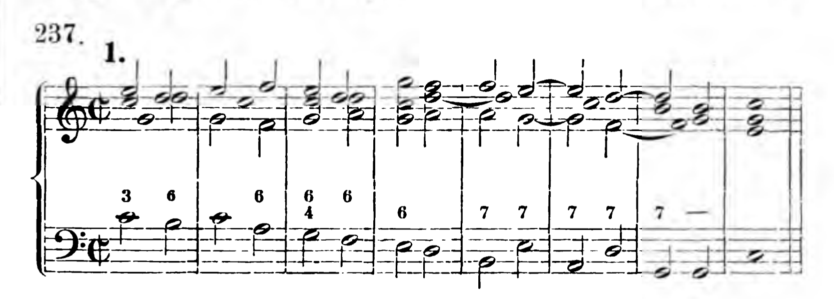
Mit Dominant-Septimenaccorden.

236.



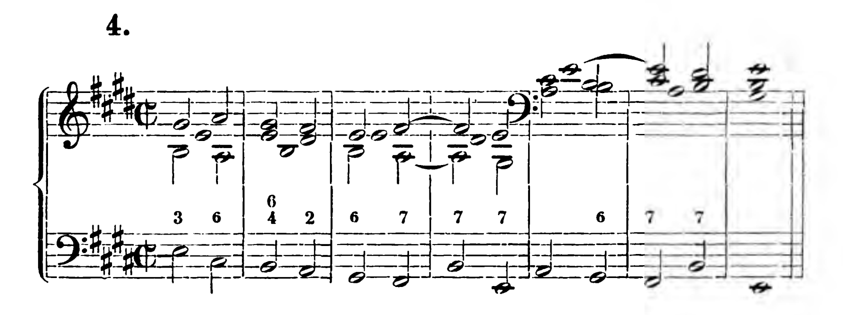
Einige Aufgaben für Sequenzen von Septimenaccorden.

237.









Behandlung der Neben-Septimenaccorde in Moll.

Von den Neben-Septimenaccorden in Moll sind die auf der zweiten und siebenten Stufe die brauchbarsten und kommen häufig vor, die anderen bringen in ihrer cadenzierenden Fortschreitung harte oder fehlerhafte Stimmschritte und sind daher selten.

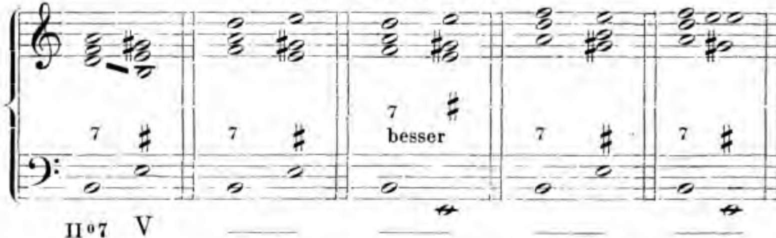
Die folgenden Noten-Beispiele zeigen die cadenzierende Auflösung dieser Accorde.

Septimenaccorde.

Auf der ersten Stufe:



239. Auf der zweiten Stufe:



240. Auf der dritten Stufe:



Diese Accordfolge kann, wie wir im achten Capitel sehen werden, auch in C-Dur vorkommen.

241. Auf der vierten Stufe:



Auf der sechsten Stufe:

Hart und wenig brauchbar. Bei *b* und *c* von weniger hässlicher Wirkung wie bei *a*.



Auf der siebenten Stufe:

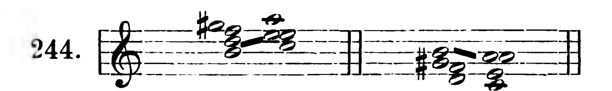
Die cadenzierende Auflösung dieses Septimenaccordes, welcher der verminderte heisst, ist unbrauchbar, weil sie den übermässigen Dreiklang bringt, welcher in der Regel nur dann verwendbar ist, wenn die übermässige Quinte vorbereitet werden kann, oder wenn sie als Durchgang (s. 8. Cap.) erscheint.

Der verminderte Septimenaccord theilt die Neigung des Septimenaccordes der siebenten Stufe in Dur sich in die tonische Harmonie aufzulösen.

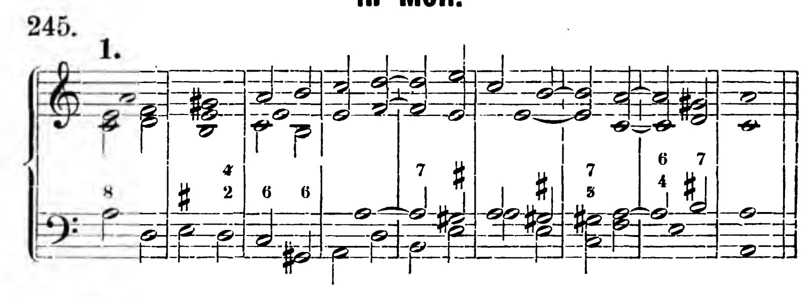


Bei der Auflösung ist auf die Terz und Quinte aufzumerken; die erstere darf nicht fallen, wenn sie unter der Septime liegt wie bei *b*, sondern muss steigen *a*, *c*; die Quinte darf wieder nicht steigen, wenn sie ober dem Grundton liegt (*a*), sondern muss fallen (*c*), weil sonst Quinten entstehen würden. Siehe S. 139.

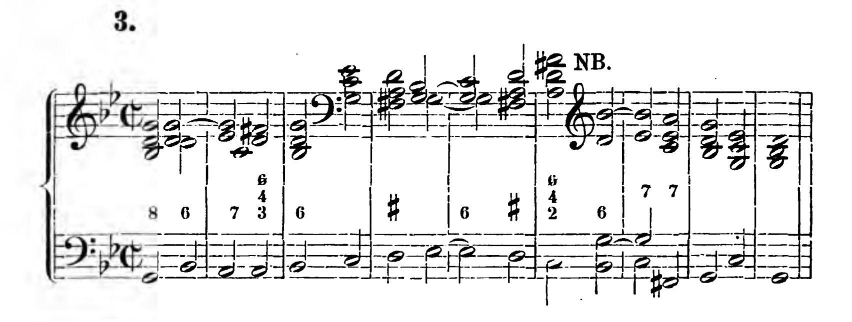
Bei Umkehrungen (siehe diese) dieses Accordes, wo die Intervalle auch andere Stellungen gegenseitig einnehmen, können die Terz und Quinte auch anders fortschreiten, z. B.:



Aufgaben für Anwendung der Neben-Septimenaccorde in Moll.







NB. Freie Fortschreitung der Terz.

4.



5.



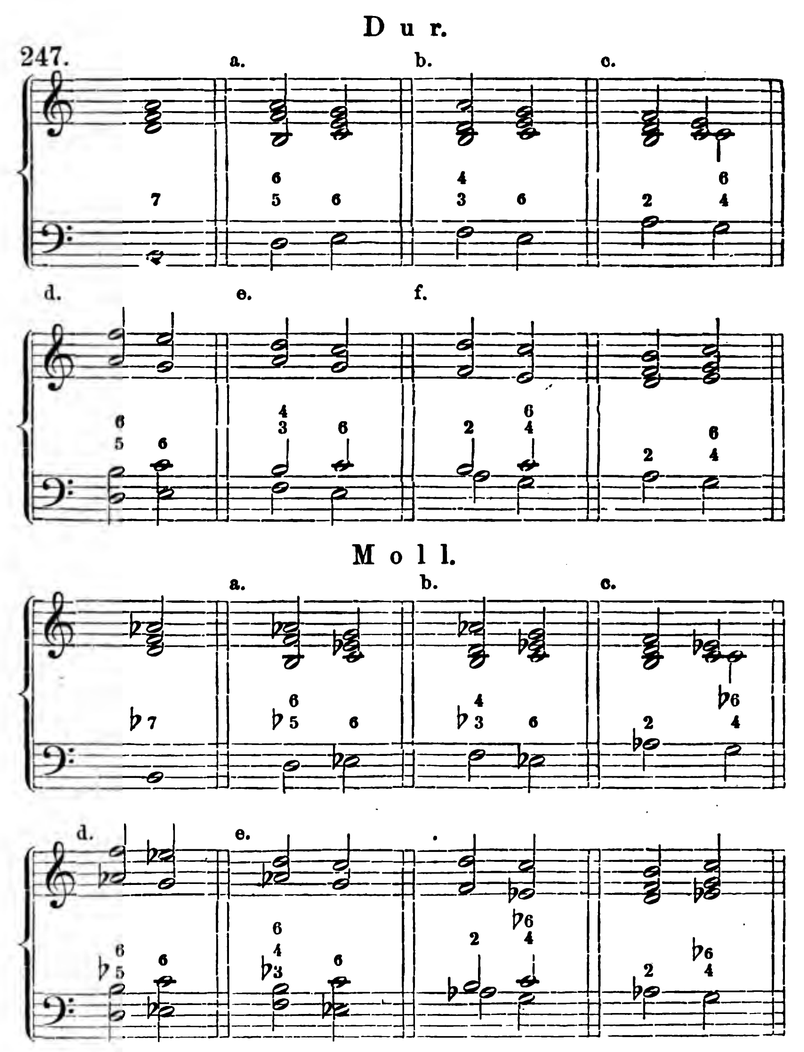
Die Umkehrungen der Neben-Septimenaccorde.

Diese entstehen wie beim Haupt-Septimenaccord durch Versetzung der Terz, Quinte oder Septime in den Bass; es sind der Quintsext-, der Terzquart- und der Secundaccord. Die Auflösungen dieser Accorde gehen auch in der uns schon bekannten Weise vor sich und es bedarf dafür keiner weiteren Erklärung.

oder

246.

Es dürfte kaum nöthig sein zu erwähnen, dass der Septimenaccord der siebenten Stufe in Dur und Moll auch in seinen Umkehrungen in den tonischen Dreiklang fortschreiten kann.

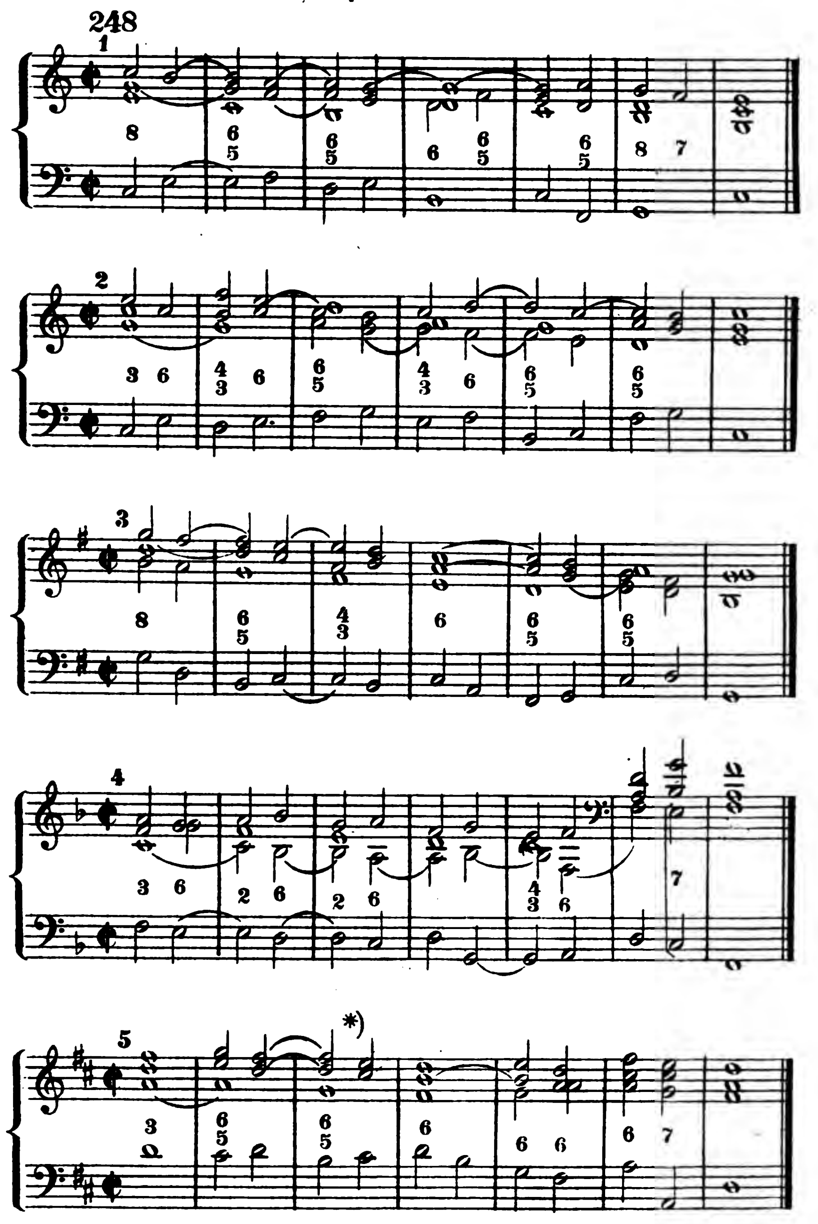


Wie schon auf Seite 145 bemerkt wurde, muss die Terz, wenn sie unter der Septime liegt (*a, b, d*) steigen; wenn sie ober der Septime liegt (*c, e, f*) kann sie auch fallen.

Aufgabe.

Der Schüler hat die Auflösung der Neben-Septimenaccorde in ihren Umkehrungen auch in den anderen Tonarten zu schreiben und auf dem Instrumente fleissig zu üben.

Aufgaben für Anwendung der Umkehrung der Nebenseptimen-Accorde.



*) Hier ist die Verdopplung des Leittons erlaubt, erstens weil es Sequenzen sind, und zweitens weil der tonische Dreiklang nicht nachfolgt.

Stich der Musikalien-druckerei. v. Jos. Eberle & C° Wien, VII.

6

7

8

9

NB.



NB. Bei sich wiederholendem Basston können die oberen Stimmen zu einem anderen Accordtone fortschreiten. Auch wenn der Bass, durch den ganzen Takt bei gleichbleibender Harmonie auf einem Tone liegen bleibt, können die anderen Stimmen in der zweiten Takthälfte zu anderen Intervallen fortschreiten.

Sechstes Capitel.

Trug-Cadenzen.

Ausser der in den vorigen Capiteln abgehandelten natürlichen oder cadenzierenden Auflösung der Septimenaccorde gibt es noch eine andere, sogenannte trugschlüssige. Diese entsteht, wenn dem Septimenaccorde nicht der erwartete, fünf Stufen unter ihm liegende Accord, sondern ein anderer folgt.

Die bekannten Regeln über die Fortschreitung der Intervalle bei der natürlichen Auflösung, welche schon früher (siehe Seite 129 und 130) verschiedene Ausnahmen erfuhren, treten bei den Trug-Cadenzen vollständig ausser Geltung. Die Septime kann abwärts oder aufwärts schreiten, oder auch liegen bleiben, und ebenso die anderen Intervalle; es kann dem Septimenaccorde ein Dreiklang oder wieder ein Septimenaccord folgen; die Auflösung in einen leitereigenen Dreiklang erfolgen oder auch modulieren.

Wie man sieht, gibt es der Möglichkeiten viel.

Ueber die Brauchbarkeit der Trug-Cadenzen entscheidet die Fortschreitung der Stimmen. Ist dieselbe rein, d. h. kommen darin keine der uns bekannten Fehler, Quinten, Octaven, Einklang, offen oder verdeckt, keine übermässigen, unmelodischen Schritte u. s. w. vor, so ist sie gut und bei sinnvoller Anwendung brauchbar. Der Klangeffect wird dann ein befriedigender sein, wenn sich einige Stimmen in kleinen Schritten, am besten Halbtonschritten, bewegen.

Enthält der Auflösungsaccord mehrere gemeinsame Töne mit dem Septimenaccord, wie z. B. in Nr. 250, so ist die Cadenz matt, wegen Mangel an Bewegung in den Stimmen, welche liegen bleiben müssen. Man kann von den Trug-Cadenzen zwei Arten unterscheiden, Trug-Cadenzen ohne Modulation, und Trug-Cadenzen mit Modulation.

Wir werden uns jetzt mit der ersten Art beschäftigen.

Die zweite kommt später, bei der Lehre von der Modulation vor.

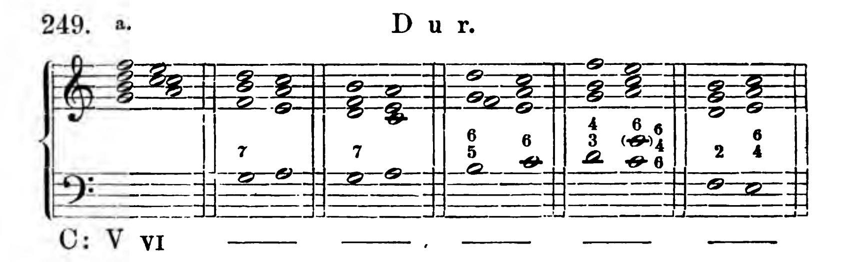
Die nachfolgenden Beispiele bringen die am häufigsten vorkommenden Trug-Cadenzen ohne Modulation.

Der Schüler hat dieselben gut einzuüben und dabei die Fortschreitung der Intervalle, namentlich des Grundtones und der Septime wohl zu beachten und zu erklären.

Diese Trug-Cadenzen sind auch in andere Tonarten schriftlich und auf dem Instrumente zu übertragen.

Trugauflösung des Dominant-Septimenaccordes in einen leitereigenen Dreiklang.

In den Dreiklang der sechsten Stufe.



b. M o l l.

c: V VI

Dieser Trugschluss ist der gebräuchlichste und klingt am entschiedensten bei Grundaccorden. *)

---

*) Das Wort Trugschluss ist hier nicht in dem Sinne zu verstehen als Abschluss, Ende; denn derselbe ist von allen Schlüssen am wenigsten geeignet ein Tonstück abzuschliessen, sondern richtiger als Anschluss, Verbindung.

In den Dreiklang der dritten Stufe.

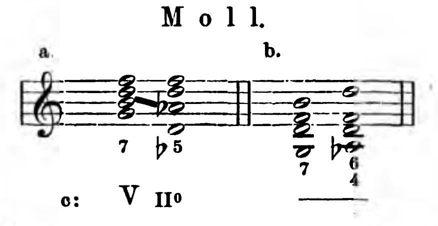




Dieser Schluss ist matt. In Moll bringt er den übermässigen Dreiklang, welcher wieder nach einer Fortschreitung drängt. Er kommt selten vor.

In den Dreiklang der zweiten Stufe.





Die Auflösung in Dur bei *NB.* klingt wegen der Folge der zwei grossen Terzen (Decimen zwischen Sopran und Bass) schlecht.

In Moll bringt sie den verminderten Dreiklang, und ist nur etwa so wie bei *b* mit Verdopplung des Grundtones im verminderten Dreiklang brauchbar.

In den Dreiklang der vierten Stufe.

252. Dur.

C: V IV

253. Moll.

c: V7 IV

Auflösung des Dominant-Septimenaccordes in andere Septimenaccorde.

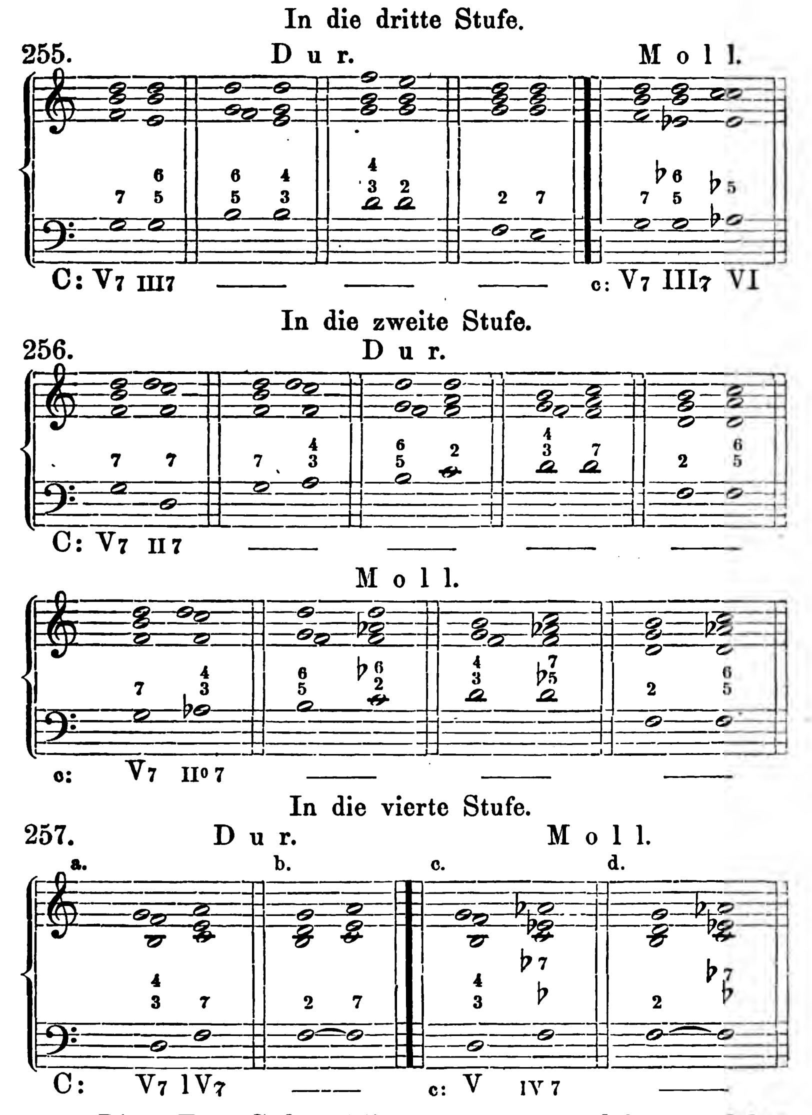
Die Fortschreitung des Haupt-Septimenaccordes und der Neben-Septimenaccorde statt in Dreiklänge wieder in Septimenaccorde ist uns schon vom fünften Capitel her bekannt; sie erfolgte dann regelmässig in den auf der Unterquinte (oder Oberquarte) liegenden Septimenaccord, sie kann aber auch in andere Septimenaccorde stattfinden.

Hier einige Beispiele der gebräuchlichsten dieser Fortschreitungen.

In die sechste Stufe.

254. Dur. Moll.



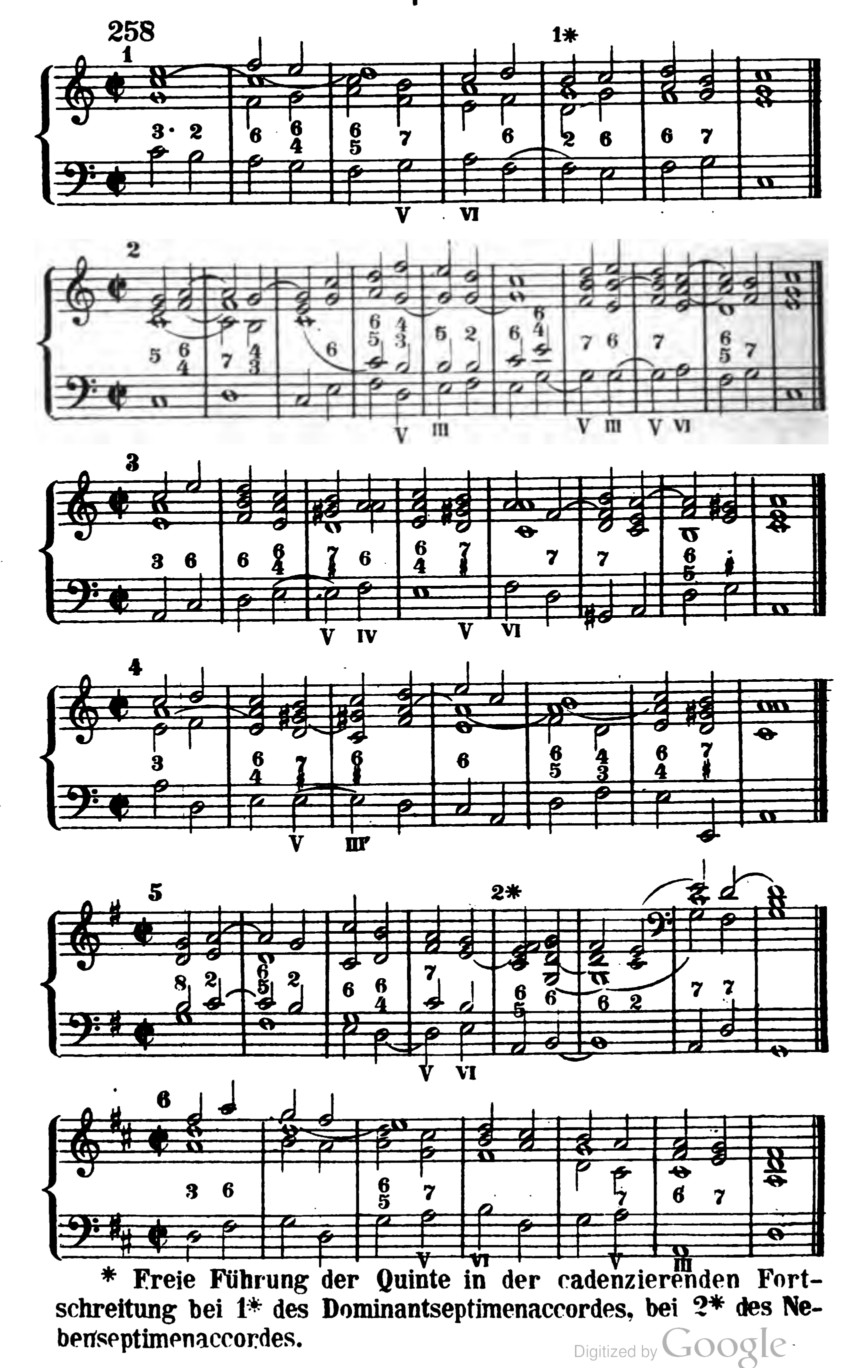


Diese Trug-Cadenz klingt sehr hart und kommt daher selten vor. Am besten macht sie sich noch in der Stellung bei *b* und *d* bei liegen bleibendem Basston.

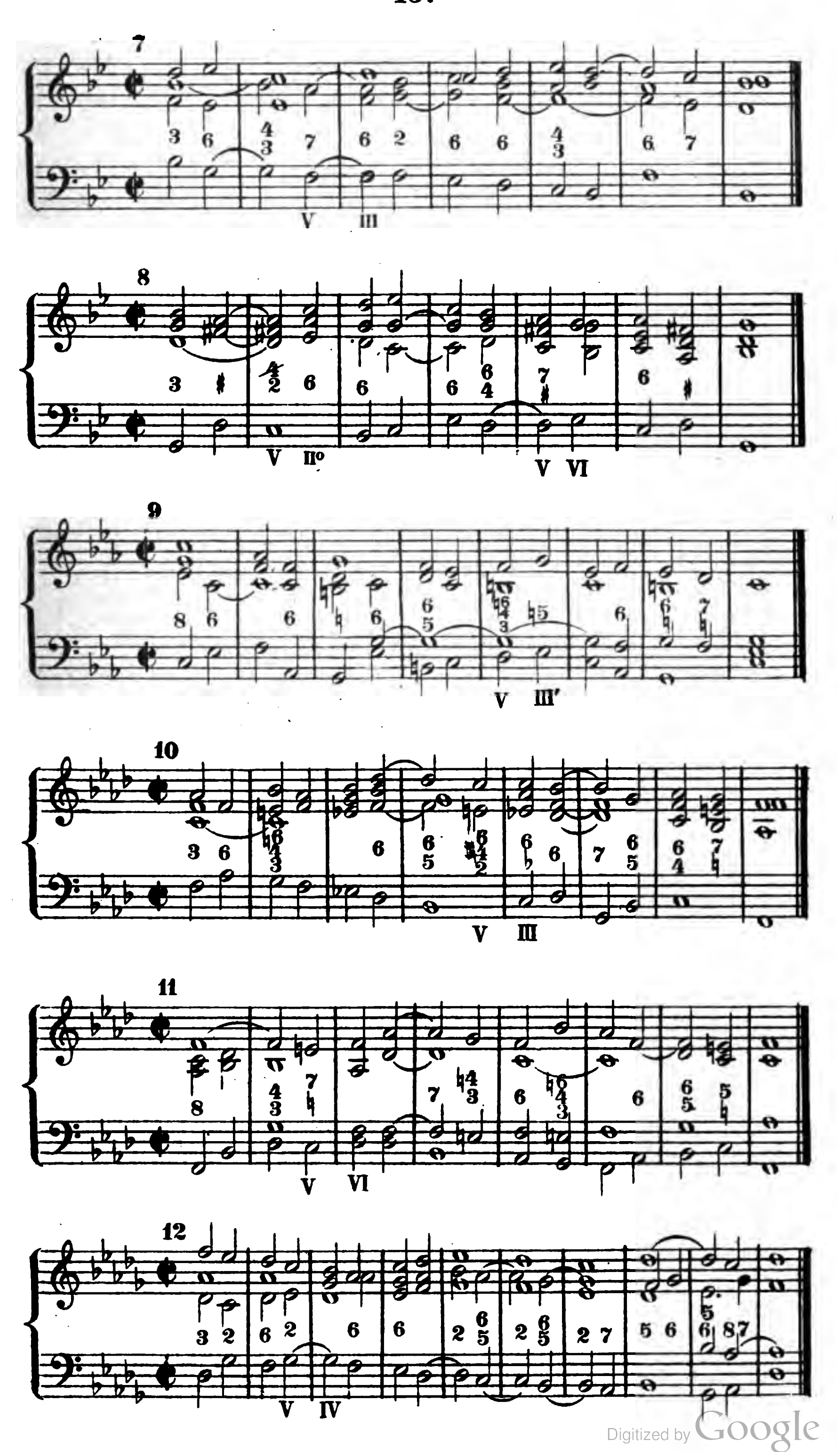
Aufgabe.

Auch diese Trug-Cadenzen sind sowohl schriftlich als auch auf dem Claviere in alle anderen Tonarten zu übertragen.

Aufgaben für Trugcadenzen mit dem Dominantseptimenaccord.



* Freie Führung der Quinte in der cadenzierenden Fortschreitung bei 1* des Dominantseptimenaccordes, bei 2* des Nebenseptimenaccordes.


7
V III
8
V II°
V VI
9
V III'
10
V III
11
V VI
12
V IV

Trug-Cadenzen mit Neben-Septimenaccorden.

Trug-Cadenzen sind auch mit Neben-Septimenaccorden möglich; sie können in Dreiklänge oder auch wieder in Septimenaccorde erfolgen, in der Tonart bleiben oder modulieren. Je sangbarer die Stimmen (Vermeidung aller übermässigen Schritte und grossen Sprünge ohne einen besonderen Zweck) geführt werden, um so besser werden diese Harmoniefolgen klingen.

Trugauflösungen in Dreiklänge.

Mit fallender Septime. *)

259. Dur.

a. b. c. d. e. f.

7 7 7 7 7 7

C: I7 II II7 III III7 IV IV7 V VI7 VII° VII°7 I

g h i k l m n

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7

I7 VI II7 VII°7 III7 I IV7 II VI7 IV VII°7 V I7 VI

Die letzten Trugauflösungen (*g*—*n*) können auch bei aufwärts schreitender Septime vorkommen (*n*).

Die Auflösung bei *f* ist uns schon von früher (Seite 139) bekannt.

260. Bei liegenbleibender Septime.

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

*) Eine durchstrichene 7 bezeichnet die grosse Septime.

Einige von diesen Trug-Cadenzen sind wegen der Härte des Klanges wenig im Gebrauch, doch wird es nie zum Schaden des Schülers sein, wenn er sie alle kennen lernt. In

M o l l

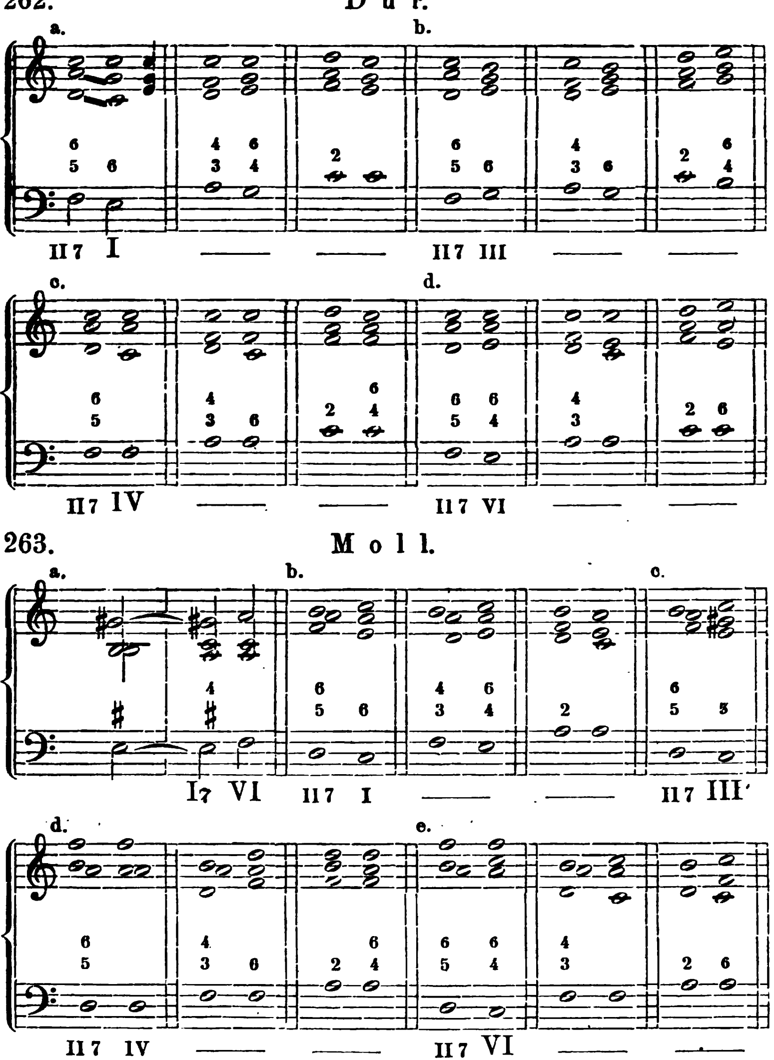
ist ihre Verwendung wegen der darin vorkommenden übermässigen Schritte und Intervalle noch mehr beschränkt.

Einige der brauchbarsten sind:



Trug-Cadenzen bei Anwendung von Modulation gestalten sich in vielen Fällen besser. Da es jedoch jetzt an Gelegenheit fehlt dieselben praktisch zu verwerthen, so werden sie erst später bei der Lehre von der Modulation ausführlicher behandelt werden.

Diese Trug-Cadenzen können natürlich auch mit Umkehrungen des Septimenaccordes vorkommen. Hier einige Beispiele davon, welche der Schüler noch weiter ausführen kann



Aufgabe.

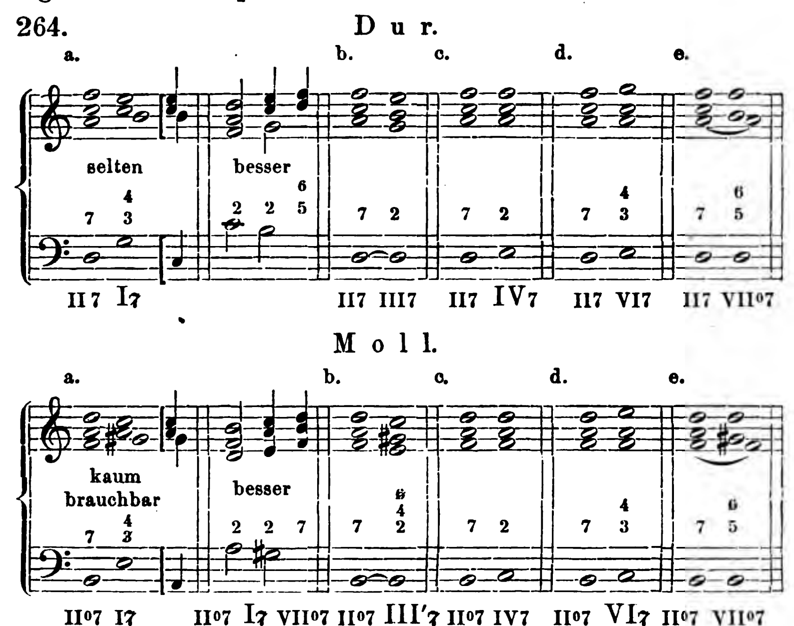
Der Schüler hat diese Trug-Cadenzen auch in anderen Tonarten schriftlich und auf dem Instrumente auszuführen.

Trug-Cadenzen der Neben-Septimenaccorde in andere Septimenaccorde.

Sie werden am besten klingen, wenn die Septime des zweiten Accordes schon Bestandtheil des ersten Accordes, also vorbereitet ist.

Das folgende Beispiel enthält die Trugauflösungen des Septimenaccordes der zweiten Stufe in die fünf übrigen leitereigenen Neben-Septimenaccorde.

264.



Die Auflösungen *b* und *e* in Dur sind die brauchbarsten, weil die Septime des zweiten Accordes vorbereitet ist; auch die bei *c*, in welcher drei Töne vorbereitet sind, ist gut.

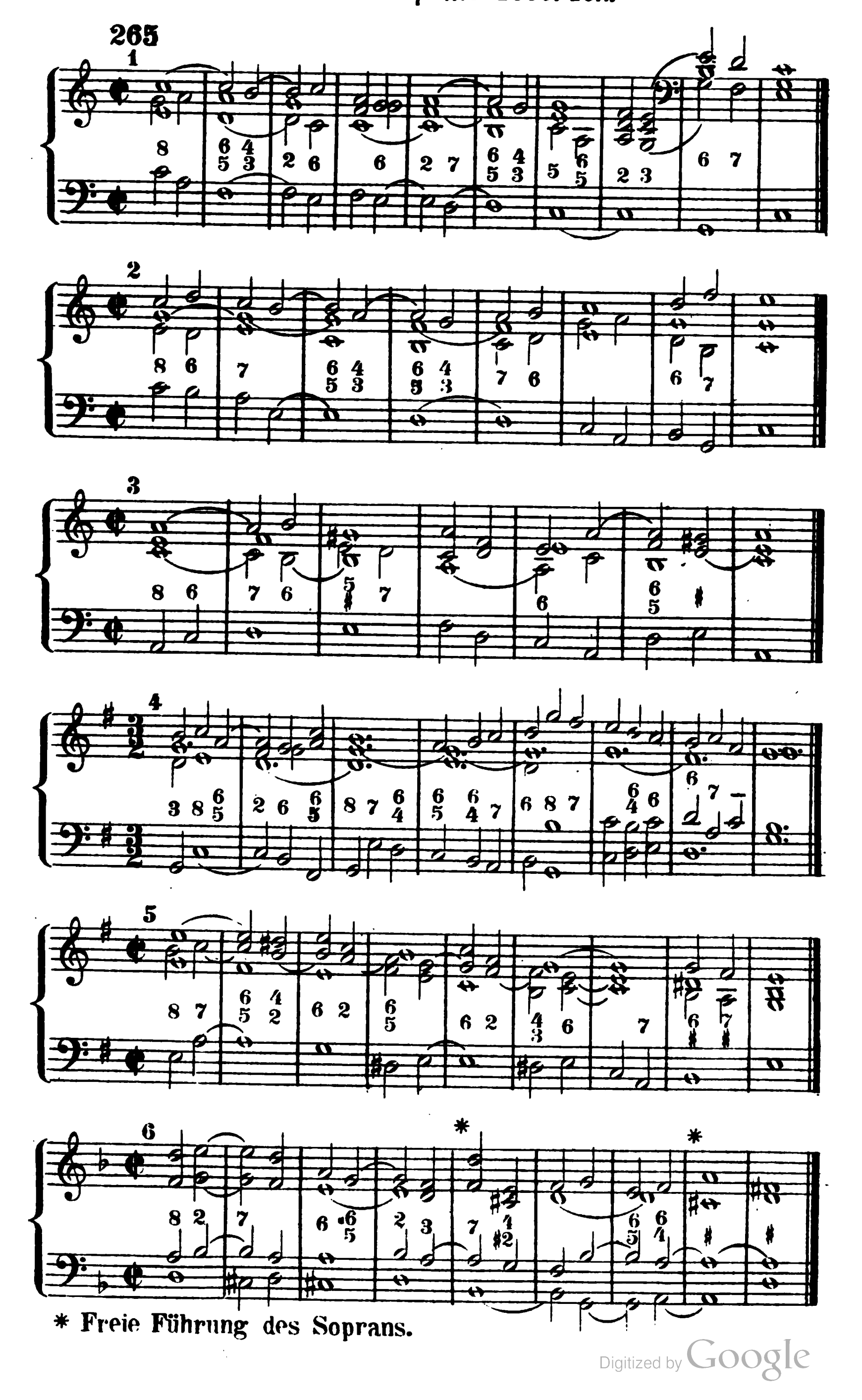
In Moll ist die Auflösung *b* wegen des übermässigen Dreiklanges sehr hart.

Aus den zweiten Ausführungen bei *a* sieht man, dass die Härte mancher Accordfolge durch eine bessere Lage gemildert werden kann.

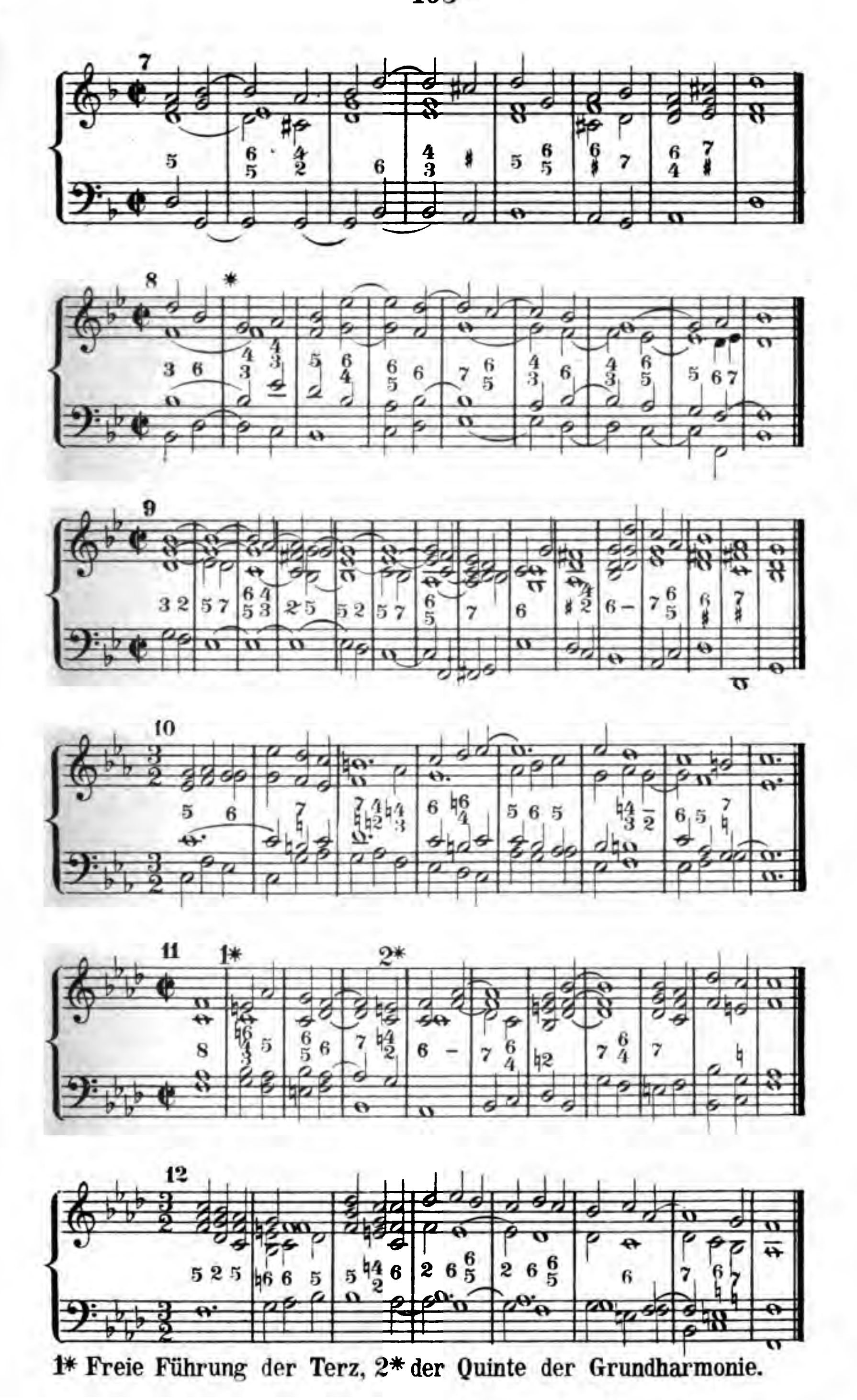
Aufgabe.

Die Trug-Cadenzen *b*, *c* und *e* sind in Dur und Moll in allen Tonarten einzuüben.

Aufgaben für Trugcadenzen mit Nebenseptimenaccorden.



* Freie Führung des Soprans.



1* Freie Führung der Terz, 2* der Quinte der Grundharmonie.

Siebentes Capitel.

Die Nonenaccorde.

Wenn man einem Septimenaccorde oberhalb der Septime noch eine Terz zusetzt, so entsteht ein Nonenaccord; er ist fünfstimmig, kommt jedoch vollständig selten vor, im vierstimmigen Satze natürlich nie, ein Intervall muss immer ausgelassen werden. Die Intervalle, welche ausgelassen werden können, sind die Quinte, die Septime und die Terz, die letztere selten.

Es kann aus jedem Septimenaccorde ein Nonenaccord gebildet werden, doch wollen wir uns hier nur mit dem auf der fünften Stufe stehenden beschäftigen, da die anderen seltener gebraucht werden, und überdies derselben Behandlung unterliegen.

Die Nonenaccorde entstehen in vielen Fällen durch Vorhalte und lassen sich auch als Vorhaltsaccorde erklären. Dieser Umstand hat manche der neuen Theoretiker veranlasst, die Nonenaccorde nicht als selbstständige Accorde, sondern nur als Vorhaltsaccorde anerkennen zu wollen. Consequenter Weise dürfte man mit dieser Erklärung nicht bei den Nonenaccorden stehen bleiben, sondern müsste sie auch auf die Septimenaccorde ausdehnen, denn auch diese lassen sich in manchen Fällen als durch Vorhalte entstanden erklären. In dieser Accordfolge z. B.:

266. 

kann im ersten Accorde das *f* als Vorhalt vor dem *e*, es kann aber auch der erste Accord als Dominant-Septimenaccord aus *c* mit nachfolgender Trugauflösung verstanden werden, beides ist richtig.

Die Nonenaccorde und die Septimenaccorde haben mit den Vorhaltsaccorden alles Wesentliche gemein: Die Vor-

bereitung, die Auflösung, ja auch das, dass sie unvorbereitet eintreten können. Es ist kein Grund vorhanden, die eine Auffassung als weniger richtig wie die andere, oder gar als falsch zu bezeichnen; beide können ganz gut nebeneinander bestehen, was noch den Vortheil mit sich bringt, dass es die Einsicht des Studierenden erweitert.

Der Nonenaccord auf der Dominante einer Tonart ist zweierlei Art: Der in Dur hat eine grosse None und heisst grosser Nonenaccord, der in Moll hat eine kleine None und wird kleiner Nonenaccord genannt.



Der grosse Nonenaccord wird im strengen Satze durch die None oder den Grundton vorbereitet und unterliegt auch der Auflösung. Der kleine Nonenaccord bedarf der Vorbereitung nicht.

Die cadenzierende Auflösung des Nonenaccordes erfolgt in den tonischen Dreiklang, die des grossen nach Dur (*c*), die des kleinen nach Moll oder Dur (*d*, *e*).

Die None fällt eine Stufe, in Dur einen Ganzton, in Moll einen Halbton, die übrigen Intervalle lösen sich so wie im Dominant-Septimenaccorde auf. Die Quinte kann, wenn sie unter der None steht jedoch nur steigen, weil sie sonst mit ihr Quinten bilden würde.

Die Nonenaccorde klingen am besten in der Nonenlage, doch können sie auch in den anderen Lagen gebraucht werden.

Auflösung des grossen Nonenaccordes.



Mit Auslassung der Septime.



Auflösung des kleinen Nonenaccordes.



Aufgabe.

Der Schüler hat die Nonenaccorde mit ihrer Auflösung in allen Tonarten schriftlich und auf dem Instrumente gut einzuüben.

Die Vorbereitung des Nonenaccordes kann auf folgende Art geschehen:

270. Vorbereitung der None.



271. Vorbereitung des Grundtones.



Aufgabe.

Die Vorbereitung des Nonenaccordes ist nach vorstehendem Muster schriftlich und auf dem Instrumente einzuüben.

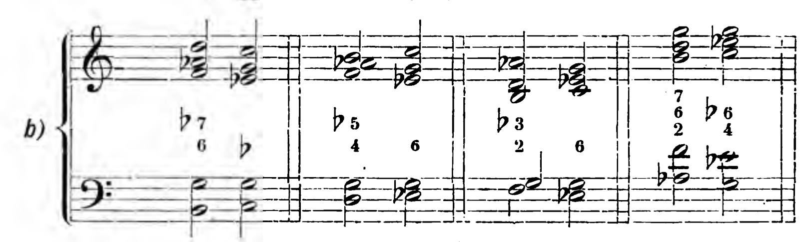
Umkehrungen des Nonenaccordes.

Die Nonenaccorde können sowohl vier- als fünfstimmig auch in Umkehrungen vorkommen. Es ist dann zu beachten, dass Grundton, Septime und None nicht unmittelbar neben einander, sondern wo möglich in verschiedenen Octaven liegen.

272. Grosser Nonenaccord.



Kleiner Nonenaccord.



Anmerkung. Sollen diese Umkehrungen beziffert werden, so muss es nach dem Seite 123 entwickelten Grundsatze, so wie es oben bei *a* und *b* zu sehen ist, geschehen, dass nur die wichtigsten Intervalle beziffert werden, die minder wichtigen aber nur in Fällen, wo Zweifel entstehen könnten. Die wichtigsten Intervalle sind der Grundton und die None, und diese müssen daher immer beziffert werden; lässt man eines von beiden aus, so bleibt nur ein Septimenaccord übrig.

Die Nonenaccorde können sich auch trugschlüssig auflösen. Z. B.:



Achtes Capitel.

Chromatische Veränderungen der Accordtöne.

Alterierte Accorde.*)

Die Accordtöne können durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung eines oder mehrerer Töne verändert werden; sie werden dadurch zu anderen uns schon bekannten, jedoch in anderen Tonarten und auf anderen Stufen bekannten Accorden, oder sie bekommen eine von uns bisher nicht gekannte Gestalt.

Ein solcher Accord tritt in neue Beziehungen ein, und es wird durch ihn in manchen Fällen eine Modulation angeregt.



Von diesen Accorden sind uns die bei *a*, *d*, *e* und *h* schon von früher her bekannt, die bei *f*, *g*, *i* und *k* sind neue Gestalten; sie sind in keiner Tonart heimisch, sondern entstehen durch Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones der leitereigenen Accorde.

Die Dreiklänge bei *f* und *g* sind gleich, sie haben grosse Terz und verminderte Quinte, und heissen

hartverminderte.

*) Alterieren heisst wörtlich genommen verändern; es ist demnach jede chromatische Veränderung eines Accordtones, z. B. die Umwandlung eines Molldreiklanges in einen Durdreiklang eine Alterierung. In diesem Sinne ist diese Bezeichnung jedoch nicht zu nehmen. Unter alterierten Accorden versteht man im Allgemeinen nur solche, in welchen durch die chromatische Veränderung übermässige oder verminderte Intervalle zum Vorschein kommen. Man kann nicht behaupten, dass die Bezeichnung „alteriert" glücklich gewählt ist, da sie sich aber nun einmal eingebürget hat und eine passendere vorläufig nicht existiert, so wollen auch wir sie beibehalten.



Der Accord bei *l* hat zwei verminderte Intervalle, verminderte Terz und verminderte Quinte und wird

doppeltvermindert

genannt.

Der Accord bei *k* ist ein Molldreiklang mit übermässiger Quinte, er hat keinen besonderen Namen, kommt selten vor und ist kein neuer Klang, sondern dem Dursextaccord gleich, hat jedoch andere Beziehungen und daher eine andere Fortschreitung.

Die Accordgebilde bei *b* und *c* können im Durchgange durch Erniedrigung oder Erhöhung eines Tones entstehen, sie haben jedoch keine Beziehung zu irgend einem anderen Accord oder einer Tonart und sind ohne harmonische Bedeutung.

Betrachten wir jetzt noch einmal den Accord bei *e*, er besteht aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte, wird

übermässiger Dreiklang

genannt, und wir kennen ihn schon als auf der dritten Stufe in Moll heimisch. Er ist ein dissonanter Accord, Grundton und Quinte dissonieren gegeneinander, und unterliegt als solcher im strengen Satz der Vorbereitung und Auflösung.*)

*) Der strenge Satz oder Styl beruht auf Beobachtung der aus den Werken der Meister geschöpften Regeln in Bezug auf gute, sangbare Führung der Stimmen und Wohlklang. Diese Regeln sind zum Theile durch physikalische Gesetze begründet, zum Theile haben sie sich nach ästhetischen Principien ausgebildet. Entgegengesetzt dem strengen Styl ist der freie Styl, in welchem der Componist nicht so sehr an die Beobachtung dieser Regeln gebunden ist, sondern nach Laune und Fantasie sich manche Freiheit erlauben darf.

Der strenge Satz waltet in der Vocalmusik, namentlich in der Kirchenmusik und wird auch Styl a capella (Kapellstyl) genannt; diese Bezeichnung kommt davon, dass in der päpstlichen Kapelle die gottesdienstliche Musik nur von Sängern, zumeist ohne jede Instrumental-Begleitung aufgeführt wird.

Im freien Satze geschrieben ist die Instrumentalmusik, also die Musik für das Orchester, Clavier u. s. w.

Der strenge Styl wird zuweilen auch der reine genannt; diese Bezeichnung ist unrichtig oder doch überflüssig; denn es gibt nicht als Gegensatz etwa auch einen unreinen Styl; ein solcher wäre ein Nonsens und könnte nie das Ziel einer Disciplin sein.

Rein, d. h. correct, fehlerlos, sollen beide Satzweisen sein, die strenge und freie.

Die Vorbereitung kann entweder durch den oberen oder durch den unteren Ton des dissonierenden Intervalles geschehen (*a*, *b*), ebenso die Auflösung (*c*, *d*); die letztere kann auch mit zwei Tönen (*e*), oder auch mit allen drei erfolgen (*f*, *g*).



Im freien Satz kann er auch ohne Vorbereitung auftreten.

276.

Die Auflösung erfolgt zuweilen auch wieder in einen dissonanten Accord (*g*, Nr. 275).

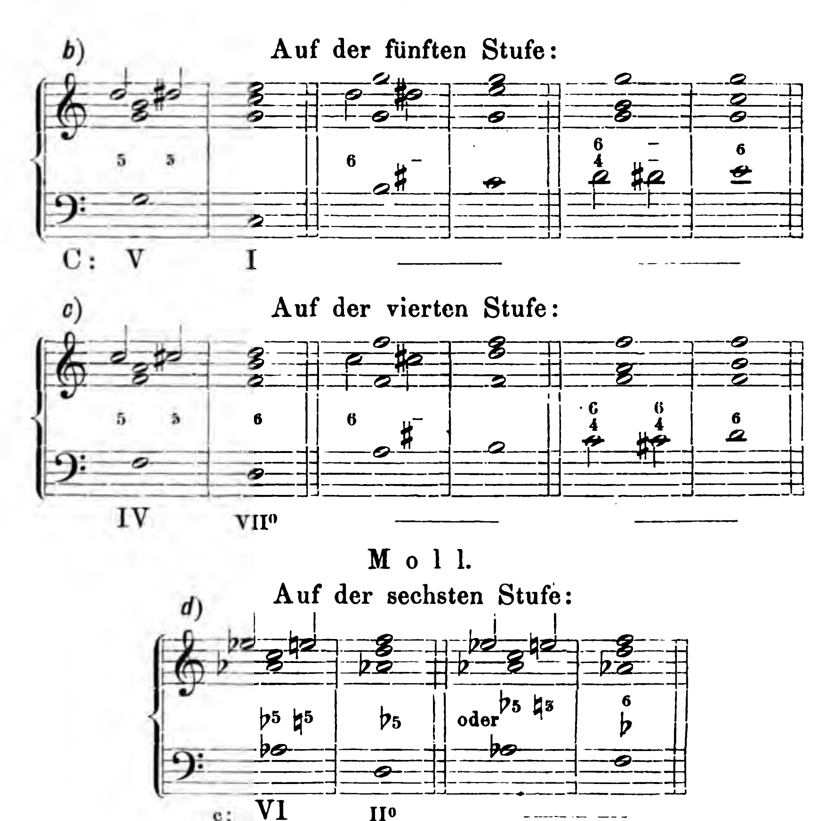
Der übermässige Dreiklang kann auch im Durchgange durch zufällige Erhöhung der Quinte des Dreiklanges auf der ersten, vierten und fünften Stufe in Dur erscheinen, und kommt so häufiger vor als in seiner ursprünglichen Stellung auf der dritten Stufe in Moll.

Auch der Dreiklang auf der sechsten Stufe in Moll, ein Durdreiklang, kann durch Erhöhung der Quinte zu einem übermässigen gemacht werden.

Die cadenzierende Fortschreitung dieser Accorde findet man in dem folgenden Beispiele:

277. Dur.





Aufgabe.

Der Schüler übe diese Einführung und Fortschreitung des übermässigen Dreiklanges in allen Tonarten schriftlich und auf dem Instrumente gut ein.

Der Unterschied zwischen einem durchgehenden und einem vorbereiteten dissonanten Accorde besteht darin, dass jener auf leichtem, dieser auf schwerem Taktheil erscheint.

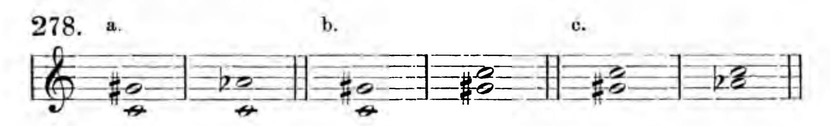
Das durch Erhöhung alterierte Intervall schreitet in der Auflösung einen Halbton aufwärts, das durch Erniedrigung alterierte einen Halbton abwärts.

Die übermässigen Intervalle streben auseinander, die verminderten zu einander, was wohl zu beachten ist, da aus den übermässigen durch Umkehrung verminderte werden.

Ueber den übermässigen Dreiklang wäre noch folgendes zu bemerken:

Die übermässige Quinte ist dem Klange nach gleich einer kleinen Sext (*a*), wird durch Umkehrung zu einer verminderten Quart (*b*), die verminderte Quart ist dem Klange nach gleich einer grossen Terz (*c*).

278.



Daraus folgt:

1. Dass der übermässige Dreiklang sowohl in seiner Grundlage wie in seinen beiden Umkehrungen durch enharmonische Umschreibung zu einem anderen, einer anderen Tonart angehörigen übermässigen Dreiklang werden kann.

279.



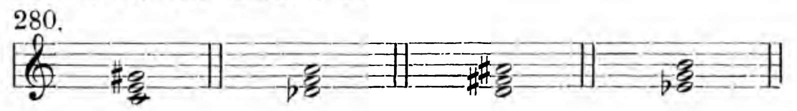
2. Dass jedes seiner Intervalle der Verdoppelung fähig ist, und dass nur das fortschreitende (sich auflösende) Intervall nicht verdoppelt werden kann, ausgenommen bei gleichzeitiger Fortschreitung aller, in welchem Falle das verdoppelte in verschiedenen Richtungen fortschreiten kann.

3. Dass jeder seiner Töne durch Fiction als oberer oder als unterer Ton der übermässigen Quinte aufgefasst und demgemäss einen Halbton auf- oder abwärts fortschreiten kann.

4. Dass es dem Klange nach nur vier verschiedene übermässige Dreiklänge geben, jeder derselben auf drei verschiedene Arten geschrieben werden kann und in drei Tonarten vorkommen muss.

Diese vier Accorde sind:

280.



Deren enharmonische Umschreibung:



Diese Eigenschaft des übermässigen Dreiklanges, durch enharmonische Umnennung als drei verschiedenen Tonarten angehörig zu erscheinen, nennt man

Mehrdeutigkeit. *)

Der übermässige Dreiklang kann in alle Accorde fortschreiten, welche dem natürlichen Streben seiner Quinte entsprechen, und kann daher ausser den in Nr. 277 aufgewiesenen Auflösungen noch andere haben.

Das folgende Beispiel zeigt mehrere solcher, dem Klange nach eines und desselben Dreiklanges.



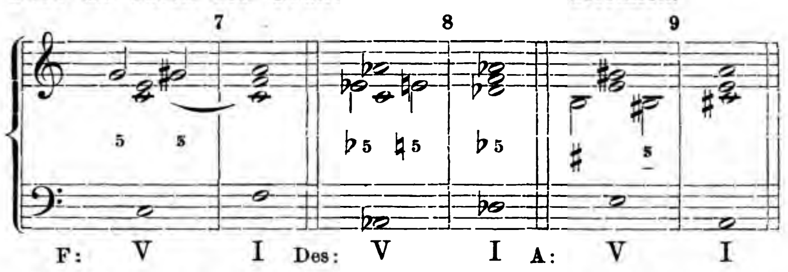
*) Man unterscheidet eine diatonische und eine enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde.

Diatonisch mehrdeutig ist ein Accord, der ohne enharmonisch verändert werden zu müssen in verschiedenen Tonarten vorkommen kann, also wie wir schon von der 11. schriftlichen Aufgabe der zweiten Abtheilung meiner Clavier-Schule wissen ein jeder Dur-, Moll- und verminderte Dreiklang.

Der übermässige Dreiklang besitzt jedoch keine diatonische Mehrdeutigkeit, wohl aber eine enharmonische. Der Dreiklang *c*, *e*, *gis* kommt als solcher in keiner anderen Tonart vor, er kommt aber als *c*, *e*, *as* in F-Moll, und als *his*, *e*, *gis* in Cis-Moll vor.

Mit der übermässigen Quinte im Durchgange.

Man kann dieses Auftreten des übermässigen Dreiklanges auch als durch den Grundton vorbereitet bezeichnen.

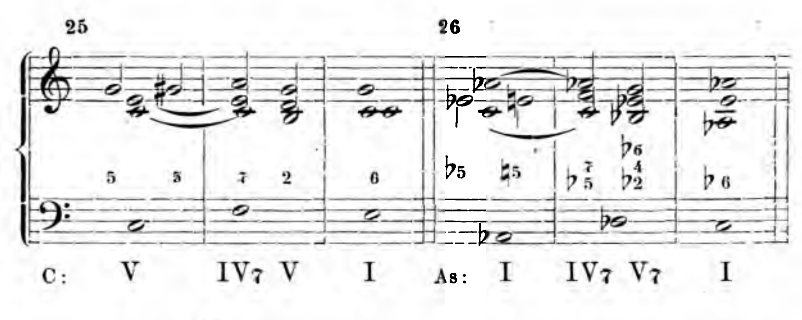


Auflösung durch Fortschreitung aller Töne.



Auflösung des übermässigen Dreiklanges in einen Septaccord.



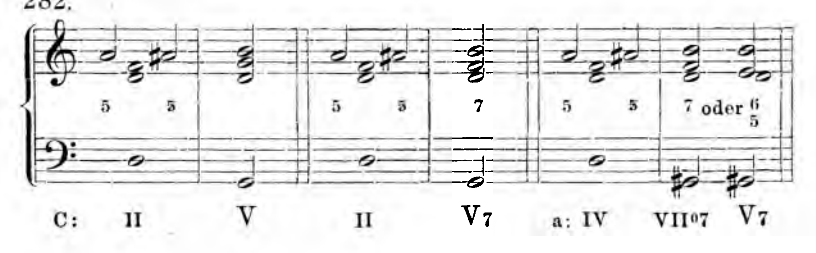




Alteriert können ferner noch werden die Dreiklänge auf der zweiten Stufe in Dur und auf der vierten in Moll.

Das folgende Beispiel bringt sie mit ihrer natürlichsten Fortschreitung.

282.

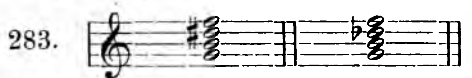


Aufgabe.

Der Schüler löse auch die anderen drei übermässigen Dreiklänge auf diese Arten sowohl schriftlich als auch auf dem Instrumente auf.

Auch die Harmoniefolgen in Nr. 282 sind in allen Tonarten zu schreiben und zu spielen.

Die Quinte kann nicht allein im Dreiklang, sondern auch im Dominant-Septimenaccord alteriert werden, durch Erhöhung, durch Erniedrigung. *)

283. 

Der Dominant-Septimenaccord mit erhöhter Quint ist in allen Lagen und Umlagerungen brauchbar, klingt jedoch am besten, wenn die übermässige Quinte und die Septime nicht unmittelbar neben einander liegen.

284. gut. nicht gut.

C: V7 I

Auch die Dur-Septimenaccorde der ersten und vierten Stufe in Dur können durch Erhöhung der Quinte alteriert werden.



Von diesen drei Septimenaccorden ist der erste der am häufigsten vorkommende, die anderen zwei sind seltener.

*) Der Dominant-Septimenaccord mit erniedrigter Quinte wird beim übermässigen Terz-Quart-Sextaccord erwähnt werden.

Aufgabe.

Diese Accorde sind mit ihrer Auflösung in allen Tonarten schriftlich und auf dem Instrumente einzuüben.

Diese Septimenaccorde können auch trugschlüssig aufgelöst werden, mit oder ohne Modulation.



Auch der Nonenaccord mit alteriertcr Quinte ist brauchbar, doch müssen seine Intervalle weit auseinander gelegt werden und die Terz oder Septime wegfallen.



Aufgaben für alterierte Accorde.

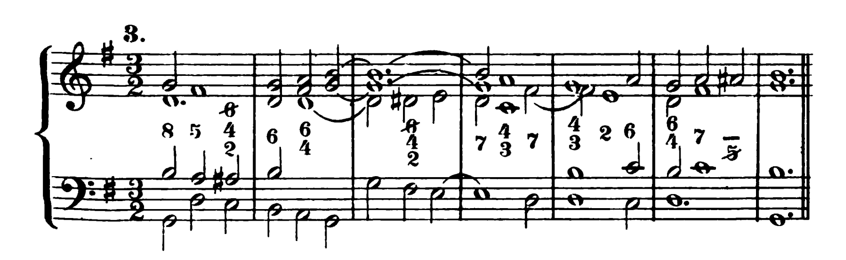
Der übermässige Dreiklang. Der Septimen- und der Nonenaccord mit alterierter Quinte.

291.

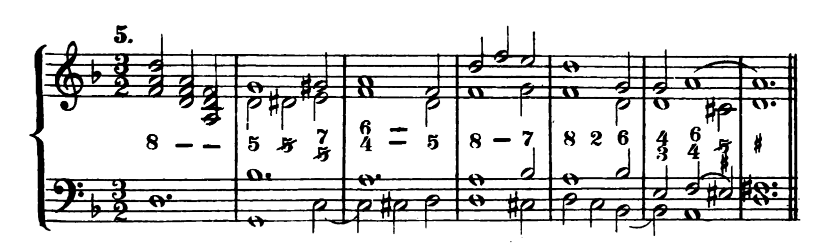


Anmerk. Die Stricheln in der Bezifferung bedeuten, dass die vorhergehenden Ziffern auch in dem zweiten Accorde gelten.







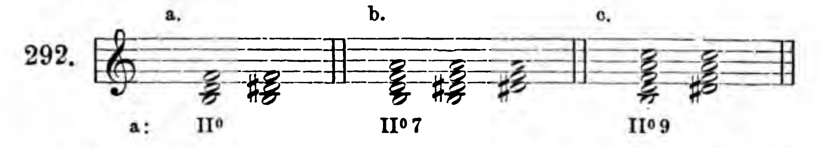




1* Freie Führung der Sept. 2* der Terz und Sept.

Die bisher aufgewiesenen alterierten Accorde sind durch chromatische Veränderung der Quinte entstanden; es können aber auch alterierte Accorde durch chromatische Veränderung des Grundtones oder der Terz gebildet werden.

Diese Accorde, welche wir jetzt kennen lernen werden, sind einer Abstammung, sie lassen sich sämmtlich von den Harmonien der zweiten Stufe in Moll, nämlich vom Dreiklang, Septimenaccord und Nonnenaccord durch Erhöhung der Terz ableiten:



und haben ein Ziel, sie streben alle sich in den Dreiklang der Dominante aufzulösen.

Wenn auch diese Accorde auf noch andere Arten entstehen, und auch andere Fortschreitungen haben können, so ist doch die erst erwähnte Ableitung und die erst genannte Fortschreitung die häufigere.

Es sind:

1. Der hartverminderte Dreiklang.

Er entsteht durch Erhöhung der Terz des verminderten Dreiklanges auf der zweiten Stufe in Moll und besteht aus grosser Terz und verminderter Quinte:



Da seine Terz mit der Quinte (*dis-f*) in der Grundstellung (*a*) eine verminderte Terz, in der anderen Lage (*b*) eine übermässige Sexte bildet, diese Intervalle aber eine stark



ausgeprägte Tendenz haben, ein Halbton abwärts, beziehungsweise aufwärts zu schreiten und daher nicht verdoppelt werden können, so bleibt zur Verdopplung nur der Grundton übrig.

Dieser Accord ist in der oben bei *b* aufgestellten Lage am gebräuchlichsten.

Seine natürliche Auflösung geht in die Dominante (*b, c*), kann jedoch auch in die Tonika (*d, e, f*) Moll oder Dur und gleichsam trugschlüssig und mit Modulation auch in andere Accorde erfolgen. Z. B.:



Der hartverminderte Dreiklang bei *a* und *b* kann auch als vom verminderten Dreiklang der siebenten Stufe in Dur abgeleitet gedacht werden.

Aufgabe.

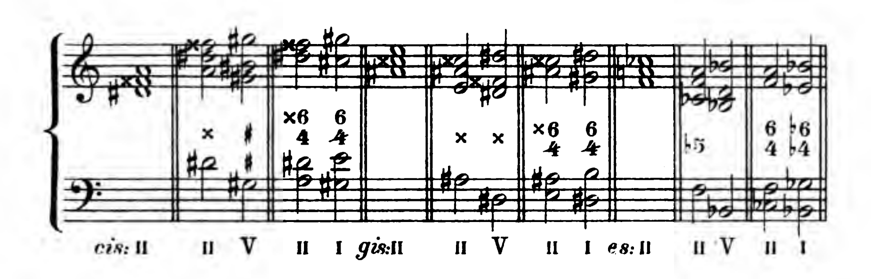
Der hartverminderte Dreiklang ist mit seinen beiden natürlichen Auflösungen (Nr. 293, *b–e*) vom Schüler in allen Tonarten aus dem Kopfe aufzuschreiben und auf dem Instrumente einzuüben.

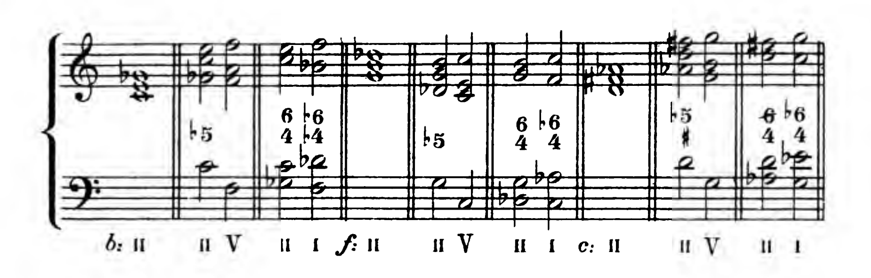
Die fertige Arbeit ist mit der folgenden Tabelle zu vergleichen.

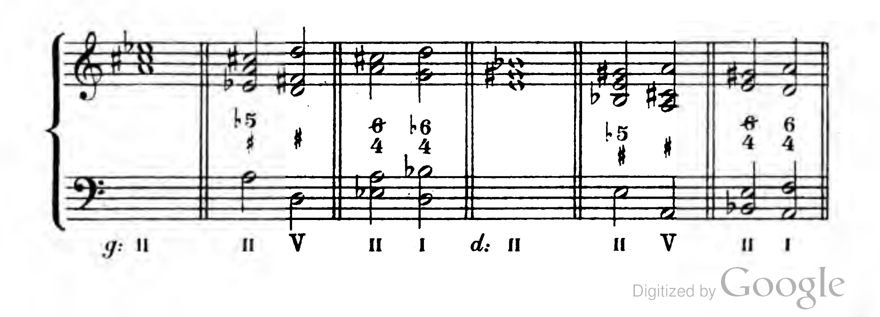
Der hartverminderte Dreiklang
mit seinen zwei gebräuchlichsten Auflösungen.

295







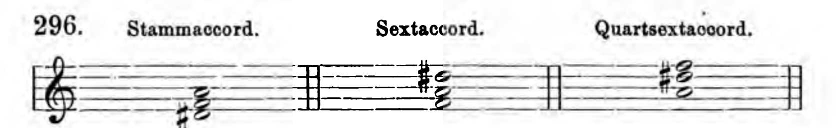


2. Der übermässige Sextaccord.

Wenn man den Grundton eines Molldreiklanges um einen Halbton erhöht, oder die Terz eines verminderten Dreiklanges um einen Halbton erniedrigt, so bekommt man einen Accord mit verminderter Terz und verminderter Quinte. Wir haben ihn unter *f* in Nr. 274 unter dem Namen doppelt-verminderter Dreiklang kennen gelernt.

Die erste Umkehrung desselben ist der häufig gebrauchte übermässige Sextaccord.

296.

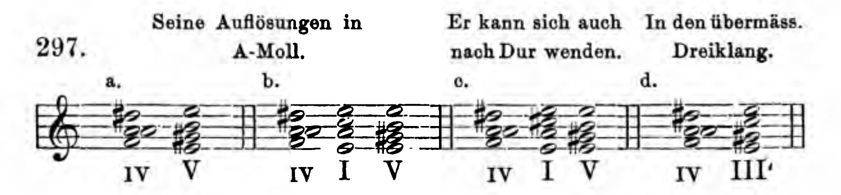


Dieser Accord, welcher sich auch (schon durch seine Fortschreitung in die Dominante) als Theil des Septimenaccordes der zweiten Stufe in Moll, dessen Grundton ausgelassen wurde, s. Nr. 302, erklären lässt, wird in der Regel direct vom Dreiklang der vierten Stufe abgeleitet. Seine Auflösung wendet sich dann, dem natürlichen Streben der übermässigen Sexte entsprechend, mit dem oberen Tone einen Halbton aufwärts mit dem unteren einen Halbton abwärts und der folgende Accord erscheint als Dominante (*a*) Nr. 297.

Häufig wird auch zwischen ihn und den Auflösungsaccord der Quartsextaccord der Tonika eingeschoben *b* und *c*, seltener der Sextaccord des übermässigen Dreiklanges der dritten Stufe *d*.

In dieser Ableitung kann nur die Terz desselben (Quinte des Stammaccordes) verdoppelt werden.

297.



Wird der übermässige Sextaccord vom Dreiklang der zweiten oder sechsten Stufe in Dur oder der ersten in Moll

abgeleitet, so kann er sich auch in einen anderen Accord auflösen und erlaubt auch andere Verdopplungen:



Von diesem Accorde ist auch die Grundlage jedoch nur dreistimmig *a*, und auch die zweite Umkehrung *b*, am besten in weiter Lage, brauchbar:



Bei der Einführung wird dieser Accord in der Regel wenigstens in einem Tone vorbereitet, *a*, Nr. 300, meistens geht jedoch der alterierten Sexte die natürliche voraus, *b*; in diesem Falle ist die übermässige Sexte durch den Basston vorbereitet.



Aufgabe.

Der Schüler hat den übermässigen Sextaccord in der am häufigsten vorkommenden Ableitung von der vierten Stufe in Moll nebst seinen gebräuchlichsten zwei Auflösungen in allen Tonarten aus dem Kopfe aufzuschreiben und auf dem Instrumente gut einzuüben.

Die folgende Tabelle kann er zur Correctur seiner Arbeit benützen.

Der übermässige Sextaccord
mit den gebräuchlichsten Auflösungen.

301

a moll *e moll* *h moll*

Anm. Die kleinen Noten bedeuten entweder – oder.

fis moll *cis moll* *gis moll*

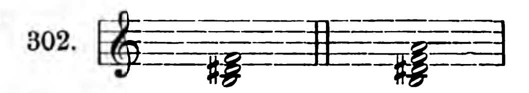
es moll *b moll* *f moll*

c moll *g moll* *d moll*

3. Der übermässige Terzquartsextaccord.

Wenn man dem hart verminderten Dreiklange, wie er auf der zweiten Stufe in Moll durch Erhöhung der Terz gebildet wurde, noch einen um eine grosse Terz höheren Ton hinzufügt, so erhält man einen Septimenaccord:

302.



Derselbe besteht aus Grundton, grosser Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime; er ist in allen Lagen und Umkehrungen brauchbar, am besten in jenen, in welchen seine Terz und seine Quinte weit von einander abstehen:

303.

Seine zweite Umkehrung, der **übermässige Terzquartsextaccord** ist die gebräuchlichste seiner Umkehrungen.

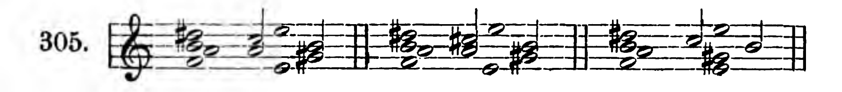
Die natürliche Auflösung geht in die Harmonie der Unterquinte, der Auflösungsaccord erscheint als Dominante.

304.



Auch bei Auflösung dieses Accordes wird häufig zwischen ihn und dem Auflösungsaccord eine andere Harmonie eingeschaltet:

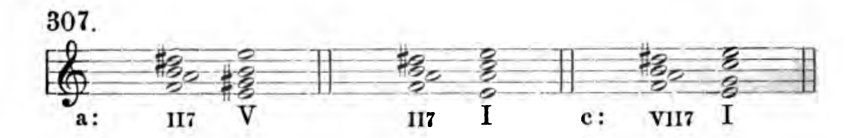
305.



Dieser Accord kann auch aus dem halbverminderten Septaccord der siebenten Stufe in Dur gebildet werden, seine Auflösung erfolgt dann in die erste Stufe:



Die am häufigsten vorkommenden Fortschreitungen dieses Accordes sind demnach:



Aufgabe.

Der Schüler hat diese drei Fortschreitungen in allen Tonarten schriftlich auszuführen, mit Nr. 308 zu vergleichen und auf dem Instrumente einzuüben.

Der übermässige Terzquartsextaccord
mit seinen gebräuchlichsten Auflösungen.

308

Stamm-Accord.

e: II V II I *G:* VII I *h:* II V II I *D:* VII I

fis: II V II I *A:* VII I *cis:* II V II I *E:* VII I

gis: II V II I *H:* VII I *dis:* II V II I *Fis:* VII I

b: II V II I *Des:* VII I *f:* II V II I *As:* VII I

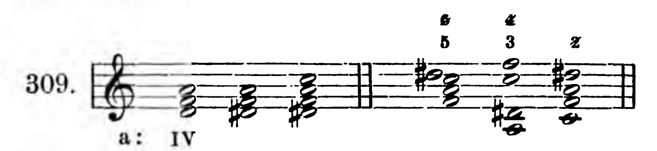
c: II V II I *Es:* VII I *g:* II V II I *B:* VII I *d:* II V II I *F:* VII I

Der übermässige Quintsextaccord.

Aus dem doppeltverminderten Dreiklang, wie er auf der vierten Stufe in Moll durch Erhöhung des Grundtones entstand, kann durch Hinzufügung einer Septime ein Septimenaccord gebildet werden; derselbe besteht aus dem Grundton, verminderter Terz, verminderter Quinte und verminderter Septime.

Dieser Accord kann auch aus dem in Nr. 292 unter *c* aufgewiesenen Nonenaccord durch Weglassung des Grundtones abgeleitet werden.

Er ist in allen Lagen und Umkehrungen brauchbar.



Die erste Umkehrung, die von allen am häufigsten vorkommende, gibt den übermässigen Quintsextaccord.

Seine natürliche Auflösung erfolgt wie bei allen von der zweiten Stufe in Moll abgeleiteten Accorden in den Dreiklang der Dominante:

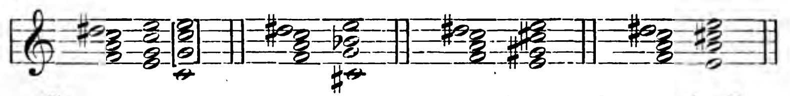


Die offenen Quinten zwischen Alt und Bass bei *a*, welche nur einen Halbton fortschreiten, klingen gut und sind desshalb erlaubt; wenn man sie aber doch vermeiden wollte, so könnte es leicht dadurch geschehen, dass man so wie bei *b* den übermässigen Quintsextaccord in einen Septimenaccord verwandelt; oder wie bei *c* die Fortschreitung der Terz und Quinte, oder wie bei *d* der Quinte allein verzögert, wodurch im ersten Fall der Quartsextaccord des tonischen Dreiklanges, im zweiten der Sextaccord des übermässigen Dreiklanges dem Dominantaccord vorausgeht.

Der übermässige Quintsextaccord kann auch vom Septimenaccorde der zweiten Stufe in Dur abgeleitet werden, und kann in Dur und Moll noch andere Fortschreitungen haben, wenn dabei dem natürlichen Streben der übermässigen Sexte einen Halbton zu steigen, beziehungsweise zu fallen entsprochen wird.

Das folgende Beispiel zeigt einige solcher Fortschreitungen, ohne und mit Modulation:





C: II7 I II7 d:VII°7 C: II7 A:III C: II7 A: I

a: IV7 a: IV7 d:VII°7 a: IV7

Einige andere Stellungen dieses Accordes:



Aufgabe.

Der Schüler hat diesen Accord in seiner gebräuchlichsten Ableitung von der vierten Stufe in Moll und dann auch von der zweiten Stufe in Dur mit seinen Auflösungen in allen Tonarten aufzuschreiben, mit der nachstehenden Tabelle (Nr. 313) zu vergleichen und dann auch auf dem Instrumente einzuüben.

Der übermässige Quintsextaccord
mit seinen gebräuchlichsten Auflösungen.

Hier ist nur immer der erste Quintsextaccord beziffert, da sich die Bezifferung gleich bleibt.

313

Stamm-Accord.

e: IV I V IV I G: II I h: IV I V IV I D: II I

fis: IV I V IV I A: II I cis: IV I V IV I E: II I

gis: IV I V IV I H: II I dis: IV I V IV I Fis: II I

b: IV I V IV I Des: II I f: IV I V IV I As: II I

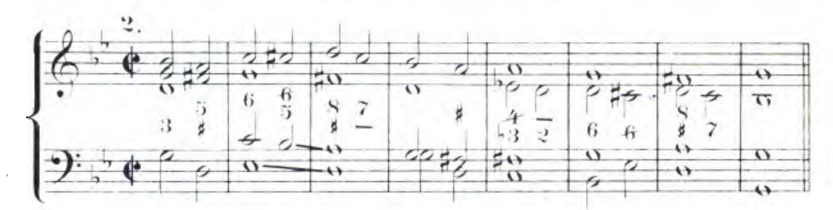
c: IV I V IV I Es: II I g: IV I V IV I B: II I d: IV I V IV I F: II I

Aufgaben für alterierte Accorde.

Hartverminderter Dreiklang.
Übermässiger Sextaccord.
Übermässiger Terzquartsextaccord.
Übermässiger Quintsextaccord.

314

1.



3.

4.

5.

6.

Im Selbstverlage des Verfassers ist ferner erschienen:

Theoretisch-praktische Pianoforteschule in 6 Abtheilungen (11 Heften). Diese Schule, für sechs bis neun Unterrichtsjahre berechnet, umfasst die gesammte Technik des Clavierspiels von den einfachsten bis zu den schwierigsten Formen progressiv geordnet und enthält über einhundertundsechzehn Original-Studien (Etuden) und Uebungen und sechsundsiebenzig theoretische Aufgaben zur schriftlichen Ausarbeitung.

Von dieser Schule wird jedes einzelne Heft auch einzeln abgegeben. Prospecte gratis und franco.

„Der Clavier-Pädagog.“ Ein Lehrbuch des Clavier-Unterrichtes. Erstes Buch: Die drei ersten Abtheilungen obiger Schule, drei bis vier Unterrichtsjahre umfassend. Preis 2 fl. 40 kr.

„Schule der Accord-Verbindungen.“ Harmonielehre zum „Clavier-Pädagog“. Drei Hefte à 70 kr. (Wird fortgesetzt.)

Wandkalender für Musiker mit 689 Daten auf alle Tage des Jahres über die berühmtesten Tonkünstler. Preis 60 kr.

„Sirene.“ Impromptu für das Pianoforte. Op. 7. Preis 60 kr.

Acht Clavierstücke für die Jugend. Op. 9, 2 Hefte, à 90 kr. Erstes Heft: 1. Frühlingsmarsch; 2. Gruss an die Sterne; 3. Stilles Glück; 4. Stilles Leid; 5. Romanze. Zweites Heft: 6. Frohe Botschaft; 7. Walzer; 8. Scherzetto.

„Al fresco.“ Drei Tonbilder für das Pianoforte: 1. Resignation; 2. Scene joyeuse; 3. Ballade. Preis 54 kr.

„Zur Reform der Clavier-Pedalschrift“ (Einführung einer neuen Pedalschrift und Pedalbehandlung). Preis 25 kr.

Scène de ballet für Pianoforte. Preis 1 fl. 20 kr. } Mit neuer Pedalschrift.
Sarabande „ „ „ — „ 36 „ }

Druckerei „Leykam“, Graz.

